Colecţia **Discobolul**
Coordonator Ştefan Borbely
Coperta: Peter Floriansics Imagine compertă: Mircea Baciu
Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale a României MUTHU, MIRCEA
Balcanologie / Mircea Muthu. - Cluj-Napoca: Dacia, 2002
152 p.; 14,5 x 20,5 cm. - (Discobolul)
ISBN 973-35-1411-X
Voi. 1. - 2002 - 152 p. - Bibliogr. - ISBN 973-35-1412-8.
82.09
© Editura Dacia
Cluj-Napoca 3400, str. Ospătăriei nr. 4, tel./fax: 064/42 96 75
e-mail: edituradacia@hotmail.com, www.edituradacia.ro Bucureşti: Oficiul poştal 15, sector 6
str. General Medic Emanoil Severin nr. 14
tel. 01/315 89 84, fax: 01/315 89 85 Satu Mare, 3600, B-dul Lalelei R13 et. VI ap. 18
tel. 061/76 91 11; fax: 061/76 91 12
Căsuţa poştală 509; Piaţa 25 octombrie nr. 12
www.multiarea.ro Baia Mare, 4800, str. Victoriei nr. 146
tel./fax: 062/21 89 23
Redactor: Felicia Schlezak Tehnoredactor: Flavia Măria Ţimpea Culegere computerizată: Ciprian Dumea
Comanda nr. 4494
In atenţia difuzorilor de carte:
Timbrul literar se virează la Uniunea Scriitorilor din România, cont 2511.1-171.1 ROL, BCR Unirea

MIRCEA MUTHU

Balcanologie

vol.1

EDITURA DACIA Cluj-Napoca, **2002**

CUPRINS

Notă explicativă.....7

I. BALCANISMUL ÎN LITERATURA CONTEMPORANA.....9

PROZA.....**11**
O Sicilie românească.....17
Maidanul fără dragoste.....20
Picarescul tragic.....23
Ulise, ultimul 26
Exotism şi elegie.....29
Balcania lingvistică.....32
Ocheanul fermecat.....34
Oboseala cărţii.....40
Intre adevăr şi retorică 43
„Mehanica vorbirii".....47
Tragicul fără tragic.....50
Speculum Historiae.....53
Rezistenţă şi înstrăinare.....56
Pulberea roşie 59
POEZIA.....64

II. ALGORITM SUD-ESTIC.....**77**
Câteva stereotipii 79
Ce poate aduce Sud-Estul?.....88
Aromânii şi Sud-Estul.....92
Fât-Frumos şi „vremea uitată" 97
DorşiMall.....106
Kostandin şi Doruntina.....110
înăuntru / în afară.....115
Lirică sârbă şi muntenegreană.....119
Tentația Orientului.....128
Etnologie balcanică.....133
Odiseea cealaltă.....136
HI. NOTE ŞI REFERINȚE.....**141**

Notă explicativă

Paginile de față, ce vor însuma probabil două sau trei volume, sunt unitare prin domeniu şi tematică. Ele continuă sondajele noastre din *Alchimia mileniului,* 1989 (capitolul *Conexiuni culturale sud-est europene)* şi *Cântecul lui Leonardo,* 1995 (capitolul *Dimensiuni sud-est europene).* în plus, textele pe care le propun spre lectură rafinează o meditație mai veche pe segmentul comparatismului literar/cultural sud-estic şi conotează un studiu de sinteză - *Balcanismul literar românesc* - ce are de altfel caracterul unui *work in progress.*

MM

I

BALCANISMUL ÎN LITERATURA CONTEMPORANĂ

PROZA

Există câteva determinări generale ale unui capitol important din proza noastră contemporană, inserabilă în balcanismul literar românesc. După consacrarea parafată, în veacul al XlX-lea, de triada A. Pann - I. Ghica - N. Filimon şi, mai ales, după prelungirile memorabile ca performanță estetică din secolul XX segmentul la care mă refer precipită pe un fond de criză generală a romanului post-realist, multiplu accentuată în ultimele trei-patru decenii. Acest tip de literatură, nuvelistică sau romanescă, reflectă, mai întâi, o tensiune structurală: pe de o parte, trecutul e încă foarte apropiat, viu resimțit, de unde caracterul în bună măsură memorialistic, întreținut de forma diegetică prin excelență (povestirea); pe de altă parte, există voința de detaşare într-un imaginar cu vocație, totuşi, recuperatoare. In consecință, ataşamentul afectiv față de lumea dispărută (fie că e reală sau doar imaginată) scurtcircuitează cu dezabuzarea lucidă la temperatura

arcului voltaic: stările excesive, situaționale coabitează cu irizările poetice, sentimentalismul este delimitat de satira muşcătoare şi de umorul negru ş.a. Folosind succedaneul unei *pittura* în cheie simbolică sau alegorică şi oferind, în acest chip, remedii parțiale la criza de subiecte epice, extrapolabilă de altfel la întreaga literatură din vestul european, proza aceasta dobândeşte şi conotațiile unei dorite evaziuni în condițiile totalitarismului post-Ialta, de unde aspectul său de artefact şi supralicitarea, calculată uneori, a

elementelor de pitoresc şi senzațional. Ambele determinante - una interioară, conflictuală, particularizând o *forma mentis* şi cealaltă exterioară, provocând prin *ricoşeu*- se alătură celei de-a treia. E vorba de continuitatea unui s&/(recunoscându-se primatul celui matein şi a celui barbian), precum şi reiterările spațiului danubiano-dobrogean, cu temele, motivele şi culorile altfel transliterate acum decât la interbelicii Mateiu Caragiale, Emanoil Bucuța, Gala Galaction, Adrian Maniu ş.a. Şi atunci ca şi acum scriitorii lărgesc desenul călinescian ce, schițând mentalitatea creatorului balcanic, o reducea la „marii sensibili schimonosiți, bufoni de prea multă inteligență plastică". G. Călinescu mai preciza, de altfel, că viza comportamentul „micilor târgoveți, sau a boiernaşilor, de obicei cu îndepărtat sânge grecesc sau vag peninsular, mai toți munteni: plini de nervozitatea expresiei, dar incapabili de a o ține, spulberând-o repede cu măscări şi bufonerii, ascuțiți la inteligență, plebei dar pitoreşti în expresie, amestecând folclorul sătesc cu tradiția mahalagescă într-o producție plină de mirosuri grele şi aromate". Caracterizarea, antologică, a făcut şcoală deşi nu acoperă ceea ce s-a numit, mai târziu, literatura „metarealistă" sau „roman mitico-baroc"[1]. Deducând, tocmai de aceea, câteva *atitudini fundamentale,* apoi elemente constitutive unei *problematici specifice,* de asemenea, *formele de reprezentare* literară mai des folosite, precum şi un număr de *modalități* vizibile la nivelul *poiesis-ului* se poate schița un algoritm mai generos, capabil să circumscrie, în liniile sale mari, proza noastră balcanică.

Astfel, sub raportul *atitudinilor fundamentale* descifrăm reflexele, persistente încă, ale unei mai vechi viziuni cosmocentrice, în temeiul căreia - şi Emanoil Bucuța exemplifica, la timpul său, cu Sadoveanu şi Ionel Teodoreanu - „oamenii sunt numai ca nişte noduri în stil, aşa cum sunt în arhitectura noastră bizantină rozetele care țin şi împodobesc, mai cu seamă la muchiile clădirii, ciubucul împletit de sub streaşină"[2]. Personajul îşi pierde prin urmare din conturul tipologic

sau din sugestia referențială, el rămâne adesea un semn ori o voce în jocul limbajului ce ocupă spațiul până la saturație. Compensative, proiecțiile romantice (Sadoveanu) ori simbolice (Mateiu Caragiale) sunt înlocuite astăzi cu altele, mitologizante (Teohar Mihadaş), metaforizante (Fănuş Neagu) sau parabolice (Ştefan Bănulescu). Acest gen de atitudine, în esență lirică şi cu intenționalitate aproape soteriologică, este contrapunctată de alta, esențialmente *antipoetică.* De la butada lui I.L. Caragiale („Sunt vechi, domnilor!") se revendică ironia, spiritul polemic, observația rece dar şi

comportamentul histrionic, luarea în răspăr şi asumarea aleatoriului. Pierderea de viteză a atitudinii, să-i zicem (retro)proiectivă şi, în revers, progresia celeilalte, demistificatoare, conduc la alte două situații pe care le cred semnificative pentru proza contemporană, în comparație cu echivalentul său - tematic, motivic şi stilistic - din perioada interbelică. E, mai întâi, stridența „hazului de necaz" din înscenările epice (L.M. Arcade). Lecția *sophos-\x\m* de şcoală răsăriteană pe linia Istrati-Galaction, care se revendică încă de la eticismul culturii paremiologice, este cel mai adesea „întoarsă" în gramatica derizoriului. Caricaturalul şi grotescul specifică acum *picaro-xA* lui Zaharia Stancu sau Fănuş Neagu. în al doilea rând, echilibrul dinamic şi până la urmă stenic dintre procesul, modern, de demitizare şi acela, incert, de resurecție a mitului (ce particularizează marea proză sud-estică pe

direcția Kazantzakis-----> Andric-----> Kadare ş.a.) este mereu mai

fragilizat. Astfel, demitizante - prin ironie corosivă (L.M. Arcade) sau prin reactivarea fibrei realiste (de la Cisek la Cândroveanu) -majoritatea textelor contemporane sunt aluvionate, subtextual, de intenții, cum spuneam, compensative prin inflație metaforică (Fănuş Neagu) sau prin re-semnificări ale unor tropi clasici (Bizanțul, de pildă, la Eugen Barbu). Aspectul de parabolă (Ştefan Agopian) sau de „roman cu cheie" (Silviu Anghelescu) nu poate substitui absența celuilalt pol, al re-mitizării, or, în acest sens, atât în *Săptămâna nebunilor*cât şi în

Cartea de la Metopolis găsim în realitate *un Bizanț fără Bizanț.* La fel, amurgului apoteotic, fastuos în *Craii de Curtea Veche,* îi ia locul, în *Luna tecii* (1965) lui Ion Vinea, un final fără glorie: Lucu Silion, acest Oblomov balcanic, se pierde pentru totdeauna în geografia umană a declasaților, schițată odinioară de condeiul corosiv al lui Ion Ghica sau în pagina lui Nicolae Filimon.

Continuitățile cu literatura interbelică sunt decelabile pe linia unei *problematici specifice,* recognoscibilă la nivelul temelor, al motivelor dar şi la acela, mai general, al spațiului uman, evocat pentru a fi restituit sau pentru a servi doar ca punct de plecare într-o meditație marcată de istoria noastră postbelică. Se multiplică astfel reconstituirile unui *fin de sie ele* românesc din varii perspective. Atmosfera evocată de Ion Marin Sadoveanu în *Sfârşit de veac în Bucureşti* (1944) şi reiterată în *Lunatecii* ((1965) lui Ion Vinea o regăsim în „ora crepusculară" din proza poematică a lui Alice Botez *(farna Fimbul,* 1968), în *Rămas bun* (1975) de Ileana Vulpescu sau, mai recent, la Dana Dumitriu, într-o remarcabilă frescă - *Prințul Gnica(1982).* Laitmotivul valsului din *Craii* mateini sau acela al vechii cetăți a Vidinului din *Fuga lui Şefki* (Emanoil Bucuța) sunt în relație de izomorfism cu frumoasa metaforă a lumii care dispare în *Prințul Ghica.* „...intră în scenă în pas galeş un cupeu hârbuit de piață, târât de un cal gălbui, costeliv, semănând cu dulăii ce amuşină trotuarele. Birjarul are o căciulă țuguiată... Capul îi atârnă când spre dreapta, când spre stânga, balang-balang, ca un pendul cu mecanismul încetinit, marcând un timp preistoric. Atelajul trece fantomatic şi absent prin vânzoleala serii, ca un mesager ce şi-a uitat mesajul... Lent, dar implacabil, ascunzând secretul lui şi nebăgat în seamă de mulțimea cu gândul aiurea şi

nesusceptibilă la miracole, înaintează spre nimic, spre zadarnic, spre absurd". Evocarea tradiționalului *cosmopolis,* unde alogenia etnică şi accentul cazuistic mai păstrează sentimentul de periferialitate în raport cu centrele de putere din vestul continentului,

nu putea să nu ia turnura meditației mai profunde despre lumea de la „porțile Orientului". Metafora puterii oarbe care ajunge să se autodistrugă *(Princepele)*[3]*,* călătoria deambulatorie în Balcanii însângerați de prima conflagrație mondială *(Jocul cu moartea),* radiografierea fără menajamente a mahalalei *(Groapa)* sau desenul în alb/negru din *Tătăroaica* - toate acestea ating cota tragicului. Lipsit cel mai adesea de sublim şi încercuind o lume fără speranță (constitutivă spațiilor închise, adiabatice), e, de fapt, un *tragic fără tragic,* adică un grad zero al categoriei - izomorf cu amintitul deja *Bizanț fără Bizanț.* Dar tragicul în dimensiunea clasică este prezent în fixarea - pe cale romanescă mai ales - a situației de ieri şi de astăzi a românilor din sudul Dunării *(Marea serenității, Pinii de pe Golna).* Problematica socială dar şi etnică e zugrăvită în culori tari (*Uruma, îngerul a strigat),* fiind animată de „princepe", de „diplomat", de „calpuzani" etc, sub a căror mască descoperim cunoscuta tipologie sud-estică (parvenitul, *picaro-ul,* înțeleptul, militarul etc).

în cadrul *formelor de reprezentare literară* trebuie subliniată nevoia constantă şi irepresibilă a scriitorului nostru (şi a celui balcanic propriu-zis) de a istorisi, concretizată în povestire. Ea este acompaniată, contrapunctată chiar de procesul de lirizare a epicului, obținându-se astfel mixairi interesante (Fănuş Neagu) dar şi veritabile clivaje în structura operei (Ion Vinea). Diegeza aluvionează, în continuare, romanul de şcoală realistă, populat cu o tipologie în care devitalizatul *om de prisosla.* meridian răsăritean cedează locul *parvenitului ce* arde, tot aici, etapele *(Lunateciie*tc). Un segment important din proza de amplă respirație este romanul istoric: cu intenția restituirii corecte *(Căderea Constantinopolului)* sau fructificând încă modelul sadovenian *(Fanar),* el devine un fals roman istoric prin utilizarea parabolei şi a simbolurilor *(Princepele, Ambasadorii).* Apelul la fantastic irizează substanța epică cu precădere în proza scurtă: e vorba mai cu seamă de fantasticul cu sens *centripetal,* în tradiția I.L. Caragiale - Galaction

— Mircea Eliade, şi prin acumulări succesive *{Dropia),* caracteristice pentru narativa orientală[4]. Inserția socialului, proiecția fantastică şi mitologică, dimensiunea evocativă se aglutinează de obicei în veritabile cicluri epice, fie că se reconstituie un lanț de generații (Mircea Constantinescu, *Amurgul levantinilor,* 1978-1980), fie că ele sunt vertebrate de topoi spațiali: universul Bucureştilor (I. Vinea, E. Barbu), Câmpia Română (Şt. Bănulescu, F. Neagu), stepa dobrogeană (Z. Stancu), ciclul Pindului (T. Mihadaş), lumea dunăreană (F. Neagu, T.D. Savu, Şt. Bănulescu) ş.a.

Modalitățile estetice sânt reclamate, în general, de structura de *panopticum* epico-liric a acestei proze, cu normale modificări de accent pe latura anamnetică, evenimențială ori simbolică. Tehnica variațiunilor pe temă dată, cultivarea arabescului lingvistic (de unde o proliferare a formelor, obturând adeseori ideea) se înscriu în construcția predominant barocă, rezultând descriptivismul opulent *cu* dar şi *fără*

semnificație anume, prin care discursul se poate transforma în simplu exercițiu de virtuozitate; de asemenea, bine stăpânitul proces de laitmotivare, tehnica oglinzilor paralele (Bizanțul / Bucureştiul / Veneția la E. Barbu sau Fanarul / Bucureştiul la H. Stanca) şi la care se adaugă calchierile pe modelul extras din vechile cronografe sau cronici medievale, ca în „capetele" folosite de clasicul Sadoveanu sau, astăzi, de Silviu Anghelescu. Asocierile contrastante - cromatice, comportamentale sau lingvistice - şi permanentizarea lor, stilistic vorbind, sub forma oximoronului pigmentează limbajul aluziv şi, prin extrapolare, o *serpentinata* manieristă de sursă răsăriteană. Exprimarea perifrastică, ştiința comunicării ceremoniale împletită, paradoxal, cu pamfletul vitriolant circumscriu „inteligența plastică" a balcanicului (G. Călinescu). E la fel de adevărat însă că acest spațiu stilistic favorizează apariția a cel puțin două pericole inflaționiste. Mai întâi, este vorba de vizualizarea prin povestirea ce - utilizând descriptivul până la saturație - spațializează timpul, adresându-se mai

degrabă *ochiului*decât *auzului*{aşa cum era normal în diegeza clasică). Cu rare excepții, un Bănulescu ori T.D. Savu de pildă, povestirea nu mai are mobilitatea de odinioară, după cum nici nu mai poate suplini deficitul de construcție epică, ca la L.M. Arcade sau chiar la Fănuş Neagu. în al doilea rând, deplasarea accentului de la *eticulțesut* firesc în urzeala prozei obiective la *eticismul* clamat, imperativ, poate slăbi echilibrul dintre realizarea estetică şi sancțiunea morală. E adevărat, el a fost desăvârşit o singură dată în proza interbelică, prin Mateiu Caragiale.

Atributele enumerate mai sus aproximează balcanismul literaturii contemporane cu observația că există, fireşte, registre bine personalizate ce diferențiază, încă de la prima vedere, pagina lui Bănulescu de aceea a lui Agopian, scriitura lui Mihadaş față de aceea a lui Cândroveanu ş. a. Pe de altă parte, analogiile şi chiar similitudinile cu proza sud-estică de astăzi certifică, la modul categorialului estetic, balcanismul pe dimensiunea mai mult: alexandrinizată a unui anume stil de reprezentare. Astfel, aşa numita „conştiință buimacă" -regăsibilă, la noi, în spațiul familiar lui Marin Preda sau Fănuş Neagu - primeşte contururi de gravură în nuvelistica sârbului Vidoslav Stevanovic, după cum istorisirea lui Ivo Andric (*Vacanță în sud)* trimite la realismul magic al lui Ştefan Bănulescu[5]. Dincolo de aceste raportări, multiplicabile într-un examen comparativ, exemplificările care urmează au menirea de a schița diversitatea de registre dar şi un cadru comun, alcătuit din îndelung împletite şi decantante reflexe de sensibilitate răsăriteană.

* *

O SICILIE ROMÂNEASCĂ Universul dunărean, Bărăganul şi Dobrogea circumscriu un veritabil loc geometric în imaginarul autohton. Ultimul *topoimai* ales - această Sicilie românească - atrage

ca un miraj condeiul scriitorului şi paleta plasticianului, invitând la fertile lecturi convergente: Ion Vinea / N. Dărăscu, Em. Bucuța / Iser[6] ş.a. Pe țărmul scitic, pietros şi uscat, iarba creşte în smocuri aspre, văzduhul e străpuns de graiuri diferite într-un

cosmopolis milenar şi peste toate, oameni şi natură, domneşte sfânta mizerie a Dobrogei de altădată. Roca arsă de soare şi cioplită de vânt cheamă încă o foşnire de pădure veche aici, „pe ţărmurile lăudate ale mărilor elene şi latine" (Mateiu Caragiale). *Uruma* lui Zaharia Stancu, povestire integrată în *Pădurea nebună* (1963) şi nuvela *Tătăroaica* (1929) a lui Oscar Walter Cisek restituie figuri emblematice pentru acest spaţiu ce reclamă -ca în sadovenianul *Ostroval'lupiloi*'(1941) - retrospecţia panoramică: „s-a aşezat ţintirim peste ţintirim şi vatră peste vatră... aici catastrofele periodice au spulberat tot; după furtună colbul s-a aşezat iar, şi veneticul, uitându-se cu ochi miraţi la pustia din juru-i, a dat nume nouă apelor, câmpiei şi colinelor". Şi mai târziu, la Zaharia Stancu, nota reflexivă întăreşte poematicul; istoria defilează într-un somptuos joc de umbre. Esenţializată, descripţia păstrează viu sentimentul trecerii fără întoarcere în tonalitate de gravă melancolie: „... mi s-a părut că văd venind grăbite pe valuri din alt mileniu, care se strânsese cu mult în urmă, corăbii cu botul larg şi înalt. După croială şi după lopeţi mi-am dat seama că erau greceşti. Apoi mi s-a părut că văd venind către ţărm trireme romane, galere, bizantine împodobite cu semnul crucii, nave cu semilună turcă..." ş.a. Răspunsul pe care Darie îl caută într-o asemenea clipă de romantică reverie se lasă ghicit în visul despre Dobrogea ciudată şi străveche unde, pe ţărmul pustietăţilor mişcătoare, meditaţia cadenţează dimensiunile interioare ale eroului. Pentru un scriitor cu vocaţia tragicului ca Zaharia Stancu intermezzo-urile marine au funcţie compensativă şi, în mod egal, proiectivă. Ele circumscriu figura luminoasă a Urumei - grăuntele de puritate mereu pierdut şi regăsit în „pădurea nebună" de la început de secol XX. Cu „ochii ei mari şi verzi, niţeluş strâmbi, / cu / obrazul

ei galben şi rotund ca obrazul lunii pline" Uruma aduce nota exotică şi desenul caligrafiat al lumii tătare cu ritmurile şi habitudinile regăsibile de altfel în literatura noastră interbelică. Se detaşează aici - în raport, de pildă, cu barocul frazei lui Bucuţa - realismul funciar din *Tătăroaica.* Aici, consubstanţialitatea lui Muhibe, monumentală în simplitatea gesturilor, cu ţărmul Pontului Euxin se realizează în linii decise de proximitatea apei cu uscatul arid: „în lumina vicleană şi înţepătoare, clădirile scunde ale marii aşezări tătăreşti se schiţau vag pe întinderea priveliştii şi creşteau împreună cu aceasta, nişte falduri de piatră şi pulbere încremenite". Elementarul se învecinează cu violenţa iar opoziţiile sunt mereu tranşante: abulia târgului de provincie şi tabunul tătăresc (Z. Stancu) sau orizontul letargic al portului şi obstinaţia lui Muhibe de a supravieţui (O. W. Cisek) coagulează într-un spaţiu de tensiuni sociale, etnice şi comportamentale. Interludiile sunt realizate adesea antologic. Iată, mai întâi, participarea cosmică la actul erotic într-o *sfumattura* constitutivă poeticului: „mai târziu plecarăm, goi şi năuci, ţinându-ne de mână, pe podul de aur pe care luna îl întinsese peste mare. Tălpile noastre desculţe călcau pe acel pod de aur, subţire, străveziu, care se legăna în ritmul lin al mării". Consumată în cadru marin dragostea lui Darie pentru Uruma transmite senzaţia de atemporalitate, ca şi întrecerea selenară cu caii. Tot marea tutelează, în *Tătăroaica,* înfruntarea lui Muhibe cu peştele: „se aplecă deasupra şipului spintecat în două, îşi puse mâinile pe carnea rece şi se lăsă cu ciudată gingăşie în voia acestei odihne deasupra victimei. Viaţa mai palpita şi zvâcnea ca un fior în corpul

peştelui, se prelingea printre degetele ei. Tătăroaica închise ochii; era bine aşa". Expresionismul sui-generis caracterizează această proză în care datele psihologiei normale îşi schimbă sensul şi, evident, finalitatea: agresat de Muhibe, care îi fură barca, pescarul Aii va trăi într-o complicitate tăinuită şi chiar afectuoasă cu voluntarul personaj feminin. Accesul de bestialitate se preface, în mod subit parcă, în reversul său, aşa cum se întâmplă

de-atâtea ori în orizontul Câmpiei Române (N. Velea, Fănuş Neagu, Şt Bănulescu etc.) sau în acela, mărginit de mare şi fluviu, al Dobrogei. Atari reacţii, imprevizibile dar intens cromatizate specifică narațiunea, indiferent de tăietura nuvelistică (O. W. Cisek) sau de povestirea irizată de lirism (Z. Stancu). In ambele situații tipologice există, în filigran cel puțin, tentația proiecției fantastice şi, mai mult decât atât, fantasmatice. Orizontala peisajului interzice, în general, decolajul final: fantasticul de pildă se resoarbe în ciudatul joc de oglinzi al istorisirilor de la Şt. Bănulescu, trecând prin Ştefan Agopian şi ajungând la T. D. Savu. Intarsiul livresc, poematizat la Zaharia Stancu, amplifică senzația de artefact a acestei proze în care, vorba lui Zarifopol despre I. L. Caragiale, „detaliul plastic" îşi impune gramatica şi îşi supune receptorul.

MAIDANUL FĂRĂ DRAGOSTE „Ideea de mişcare a lumii, de perisabil, de inconştienţă, de nepăsare universală la o imensă şi fără sfârşit mizerie umană" traversează structura de *panopţjcum* a unei cărți pe care o rememorez. Mărturisirea aparține autorului său şi ea proiectează *Groapa* (1957) într-un univers prin excelență tragic, într-adevăr, omologat de critică în urma unui „proces" ce instituie o veritabilă dată în istoria mentalității noastre receptoare, romanul lui Eugen Barbu fixează epic un spațiu regăsibil de altfel în literatura interbelică, *Mahalaua* cu umanitatea sa colorată social şi lingvistic e restituită monografic: sublimatului paremiologic antonpannesc îi corespunde, la un alt palier al istoriei şi trecut prin paginile lui G.M. Zamfirescu sau M.R. Paraschivescu, spațiul Cuțaridei de acum câteva decenii. Hoții ca *degradezi* ale haiducilor de altădată, balzacianul Stere, meseriaşii de tot felul trăiesc vermicular în „groapa" ce nu poate interzice totuşi, când şi când, sfâşietoarea nostalgie după un *altceva* enunțat cu candoare de către măcelarul Pisică sau hoțul Paraschiv: „... să am o casă, să stau liniştit într-o mahala, unde să nu

mă ştie nimeni ce-am făcut şi ce-am dres. Ehe, şi mi-ar place să cresc porumbei, să le fac un coteț cocoțat pe un par, unde să-i ademenesc şi să-i prind cu clei. Tu ştii ce frumos miroase cleiul de păsări?"[7]. Declasații duc o existență de *picaro* unde violența e deseori gratuită şi gestul copilăresc; excesul de vitalitate se conjugă, în forme hipertrofice, cu voința de a supraviețui în marginea metropolei, întâmplările spectaculoase *{In câmp la „Cățelul", Stere)* se încheagă mai întâi nuvelistic dar pe firul aceluiaşi ritm sincopat, ce impune lirismului nativ şansa concentrării. Ochiul şi urechea prind, concurându-se parcă, foiala târgului de pe Griviței sau poezia vechilor maghernițe. Dialogul pipărat şi notația fulgurantă adâncesc „senzația de curgere a materiei în inutilizabil" şi pe care oamenii Cuțaridei o au în scurtele momente de răgaz: „Se făcea

linişte. Atunci auzeau groapa. Gunoiul luneca tăcut, surd." Alteori cineva asculta cum „se rostogoleau de sus bulgării mari de pământ", în timp ce de la rampă „picura mirosul gunoaielor încinse". Laitmotivul fermentației continue exprimă, la modul metaforic, nu doar scurgerea inexorabilă a timpului ci şi deambularea existențelor amenințate de un *fatuum* de această dată social. Mişcarea aceasta însă, debordantă, se consumă exploziv, încremenind o clipă în schițe de *aqua forte,* de un expresionism sui-generis. „Prin iunif înfloreau mărăcinii. Buruiana avea o tulpină lemnoasă, verzuie. Făcsa la cap o gogoaşă roşie, plină de spini, care se umfla ca un cimpoi. Alături creştea loboda şi pelinul argintiu. Pe frunzele lui se odihnea nopțile luna ştirbă a Cuțaridei." Groapa împrumută locuitorilor săi violența şi aromele tari. Apetitul de viață se manifestă paroxistic prefăcându-se cu aceeaşi grabă în reversul său. Tudose, spărgătorul de lemne, străbate ulițele prăfuite ale mahalalei într-o ipostază nu atât tipologică cât, aşa cum s-a mai afirmat, simbolică. El aduce cu sine umbra morții în care dispar, rând pe rând, Marin Pisică, Gogu Croitoru sau Bozoncea. Tudose „era om fără vârstă, cu un ochi alb, gol, care nu vedea. înalt de atingea streşinile, puternic,

îşi ținea toporul înfipt într-o buturugă ca pe un pai. Călca rar, ca şi când nu s-ar fi grăbit niciodată. Nu-şi aminteau mulți să-1 fi văzut tăind lemne." Preeminența sfârşitului se desemnează în momentele de vârf ale existenței, ca în cazul personajelor - sfâşiate lăuntric - ale lui Panait Istrati minus cazuistica morală în care acestea (în *MoşAnghel,* de pildă) se angajează. Bozoncea va fi înjunghiat de Paraschiv înaintea căsătoriei cu fatala Didină, conturile se încheie scurt şi aprig prin justiția cuțitului. Justificarea actelor de violență este laconică, iubirea nestăpânită şi condiția de lumpen motivează atitudinea în general agresivă, pigmentată cu scene de umor negru şi limbaj argotic în pagini antologice. Relieful tipologic şi, mai general, pictura socială face dreaptă cumpănă cu atmosfera irizată încă de acordurile vechiului „cântec de lume" gen *Inel, inel de aur* ori *Soarele m-a blestemat* Hoții sunt sentimentali, ascultă melodiile popularului Zavaidoc prelungind astfel, într-o „lume care protestează prin tragedie" o vână de sensibilitate cultivată, cum se ştie, de la Pann la Mateiu Caragiale. Poezia frustă, mobilitatea exterioară, aglomerarea detaliilor, în sfârşit, elementarul proiectat în idee cu mijloacele unui limbaj căruia scriitorul îi cunoaşte potențialul expresiv integrează romanul în categoria pitorescului funcțional. Spațiul categoriei e de obicei închis (aici: groapa Cuțaridei), de unde mişcarea browniană a personajelor ca formă de libertate de fapt iluzorie. Alunecarea gunoaielor şi imaginea lui Tudose acompaniază retorica specifică a colectivității pestrițe, restituită cu siguranță tehnică şi înțelegere afectivă. Modernitatea romanului nu stă doar în alcătuirea lui secvențială sau în tratarea adeseori lirică a liniilor desprinse parcă din Balzac sau din şcoala, mai nouă, a prozei americane. *Groapaz* deopotrivă mărturia epică a unei epoci defuncte, reconstituită în detaliu semnificativ, dar şi o *dimensiune simbolică* a existenței înscrisă în circularitatea gropii şi pivotând parcă în jurul unui centru al său - cârciuma lui Stere. Cuțărida devine spațiu mitologic, fără să-şi piardă însă atributele istoricității, ceea ce a dus la o veritabilă

sinteză căreia deceniile scurse de la prima apariție editorială n-au făcut decât să-i întărească prestigiul clasic.

PICARESCUL TRAGIC în tradiția istorisirilor lui Panait Istrati picarescul balcanic e bine reprezentat de narativa contemporană. Deambularea browniană într-un spațiu de fapt închis, senzaționalul atroce, situația-limită dar şi existența văzută ca un *panopticum* colorat în linia vechiului *karaghioz* oriental primesc ancadramentul unui balcanism să zicem geografic şi, în egală măsură, tipologic, atât la Zaharia Stancu în *Jocul cu moartea* (1962) cât şi la mai puțin cunoscutul G. Bănea în *Muşchetarii în Balcani* (1982)[8]. Punctul de plecare comun - primul război mondial - declanşează stări existențiale diferite: încercarea eşuată a unui grup de a se salva din prizonieratul bulgăresc(G. Bănea) şi periplul inițiatic al cuplului Darie/Diplomatul în arealul peninsular (Zaharia Stancu) rememorează vechi procedee ale picarescului literar dar cu accentul diferit distribuit. Râsul ironic şi, finalmente, stenic al acestui „Odiseu cu Barba de Aramă" (Perpessicius) din relatarea depersonalizată a lui G. Bănea contrapunctează proza confesivă a lui Zaharia Stancu, centrată pe meditația asupra suferinței omeneşti. în peregrinările fortuite prin Balcani pitorescul cu valoare strict decorativă nu-şi are locul din cauza exclusivității elementului social. Lagărele de prizonieri din Bulgaria, mizeria satelor sârbeşti, luptele de partizanat din mediul cuțovlah sau acompaniamentul cinic al Diplomatului nu ascund desigur gustul pentru aventură şi nici imprevizibilul subsumat aceleiaşi viziuni, tragică în ultimă analiză. Ritualul morții, care uneori se banalizează prin repetiție, unifică - *m Jocul cu moartea* - conglomeratul de secvențe în tonalitate de poemă thanatică: „Spânzurații se legănau, ca şi cum ar fi dansat un dans vechi, unul dintre acele dansuri care trec de la un rând de oameni la alt rând de oameni, ajungând astfel din cea mai veche vechime până la noi. Era un dans molatic, straniu". Dincolo de

eminența problematicii centrale - fuga de război şi re-găsirea țării -ochiul fugarului prinde fizionomii specifice, reacții temperamentale şi particularități de peisaj menite să configureze o atmosferă. Pe de altă parte, notația etnografică, precisă, alcătuieşte o reminiscență din acel pitoresc decorativ cu care se îndeletnicea un Bucuța bunăoară. Minuția descripției vizualizează geografia umană: cuțovlahii erau „cu fesuri albe pe cap, cu ghebe negre pe spate şi cu pantaloni albi înarmați cu puşti", grecoaicele în schimb „aveau cămăşi albe ca zăpada şi peste ele ilicuri roşii, cu flori negre... în picioare purtau opinci cu vârful mult întors în sus, cu moțuri sângerii peste ciorapi albaştri". Unul dintre „muşchetarii" lui Bănea îi învață pe ceilalți, ca un grădinar bulgar, cum să recunoască pepenii: „Cei verzi se ciocănesc cu două degete pe coajă şi dacă sună înfundat, sunt copți. De sunt prea grei, nu sunt copți bine; iar dacă sunt prea uşori atunci sunt trecuți" ş.a. Dar toate aceste elemente nu au decât valoarea unor momente de respiro într-o epică ritmată de succesiunea rapidă a întâmplărilor. însumate, ele transmit senzația că întreg spațiul balcanic este o uriaşă cutie de rezonanță: vibrațiile provocate de întâia conflagrație mondială se propagă dureros în cetatea Semendriei sau pe potecile Balcanilor iar ritmul abrupt din povestiri trimite şi la deplasările în zig-zag ale *picaro-uiui* la meridian sud-est european.

întrebarea care se pune este ce anume aducem în plus la picarescul clasicizat de literatura spaniolă sau, mai exact, ce îngroaşă eşantioanele epice de mai sus din repertoarul tematic şi de motive cu tăietură distinctă în literatura europeană. Filosofia cinică asupra vieții, regăsibilă în atitudinea Diplomatului, plăcerea de a vagabonda ca însemn al libertății individuale şi imaginea poliedrică a declasatului structurează proza picarescă tradițională. Le regăsim, parțial, şi în orizontul nostru, de la amintitul Panait Istrati la Fănuş Neagu, fără să-i excludem pe Zaharia Stancu sau G. Bănea. Numai că în romanele celor citați *deambularea* individuală sau colectivă rimează cu

întoarcerea acasă, fie şi numai la nivelul dezideratului, precum în *îngerul a striga f.* E, în al doilea rând, *tragicul,* prezență tutelară, el atinge sațietatea prin aglomerare (ilustrativă fiind prezentarea cinematografică a câmpului cu morți în *îngerul a strigat),* ori chiar se banalizează, aşa cum spuneam, prin repetare şi e cazul unor pagini din *Jocul cu moartea.* Şi într-un caz şi în celălalt tragicul aluvionează aventura cunoaşterii însă fără adaosul de sublim, prezent totuşi ca şi reminiscență din gramatica tradițională (=antică) la Nikos Kazantzakis, în pictura destinelor feminine din *Zorba Grecul.* Contrapunctul necesar îl găsim în vitalismul debordant, excesiv ca şi moartea de obicei violentă, conducând în final la atitudinea stenică a unei tipologii ce cunoaşte din plin mizeria umană. Nastratinescul Che Andrei (Fănuş Neagu), infirmul Darie (Zaharia Stancu) sau inventivul Barbă-de-Aramă (G. Bănea) dezvăluie resurse nebănuite pe liniile, înrudite, ale rezistenței şi supraviețuirii. De aici fără-ndoială accentul pus pe instinctul primar de a ucide - şi războiul e un admirabil prilej pentru a-1 sublinia -.precum şi celălalt instinct primar, de a mânca de astă dată, indiferent că se îngurgitează porumbii pe jumătate copți (G. Bănea) sau carnea de arici (Zaharia Stancu). Caricaturalul şi, în general, excedentarul poartă stigmatul traumei, răspunsul e pe măsura stimulilor în deambulările balcanice sau, la fel, în evocarea dramatică a prizonieratului din Bulgaria, făcută de acelaşi G. Bănea în *Zile de lazaret(1938).* Un asemenea raport, coextensiv, dintre tragic şi stenic facilitează apariția unei alte dimensiuni constitutive picarescului autohton şi balcanic, anume alegoricul ce implică, aşa cum s-a observat, rapelul la mitologia antică sau creştină. Lupta lui Darie cu şarpele, antologic descrisă, e situată la mijlocul călătoriei formative a tânărului adolescent, în vreme ce „strigările" în număr de trei ale „îngerului" proiectează istorisirea lui Fănuş Neagu despre Mohreanu pe un tipar de carte sacră. La încărcătura alegorică, amintind parcă de mai vechile apologuri orientale, se mai adaugă dimensiunea simbolică, normală

de altfel într-o proză aluvionată liric, aşa cum este cea românească. Simbolicul coagulează ceea ce evenimențialul disipează, „uriaşul de piatră" permite glisarea în fabulosul *Alexandriei,* citită nepotului de „bunicul de la Cârlomanu", şi transmite în acelaşi timp gustul de cenuşă al istoriei. „Uriaşul de piatră rămânea nemişcat, cu uriaşa lui mână ridată în sus, privind cu găurile goale ale ochilor neclintitul cer limpede dar vâscos, mat, gol, pe care nu se scria zborulnici unei păsări". Simpla

aventură ia acum o altă turnură, Darie aude „lunecând mileniile" înaintând anevoie prin „praful împărăției lui Alexandru împărat". Caracterul formativ al „jocului cu moartea" se definitivează acum, prin înălțarea la starea reflexivă, deşi el s-a edificat pe parcurs, prin relația de opoziție cu Diplomatul ce ilustrează ipostaza lui *homo duplex* balcanic. Fără identitate precisă, asociat cu mateicaragialescul Gore Pirgu şi identificat ca „un monstru acvatic, ofidian, fiindcă înseamnă întruchiparea cea mai concretă şi cea mai subtilă a răului"[10], Diplomatul este *picaro-ul* prin excelență. *Aleatoriul este* atributul său definitoriu în lumea crucificată de război şi părăsită de zei. Fără inhibiții şi melancolii, versatil şi purtător de moarte (de unde apelativul „stârvule"), în sfârşit falsă călăuză într-un univers dantesc, Diplomatul e *sophos*-\x\ paradoxal, pentru care „fără conştiință se poate trăi, şi chiar foarte bine". Reîntâlnim astfel excedentarul în portretul grotesc - veritabil ferment pentru derularea senzațională călătorii, haotică şi în acelaşi timp formativă. Nota lirică şi scena crudă, codul etic al satului prelungit în comportamentul lui Darie şi cameleonismul Diplomatului (înrudit întrucâtva cu histrionismul aproape gratuit al lui Che Andrei) proiectează *Jocul cu moartea* în prim-planul picarescului literar sud-est european.

ULISE, ULTIMUL „Moartea e altă iubire", şopteşte Ulise în pragul dispariției finale, în timp ce altă expediție spre Troia reiterează eposul homeric, subțiat până la alegorie ca şi țărmul de la

miazăzi, unde suntem martori la îmbătrânirea omului fetişizat de manualul de istorie. Penelopa a murit demult, o alta va apare în loc imobilizând parcă timpul, ca apoi să intre in firescul destrămării. Odiseea războinicului s-a isprăvit, Modest Morariu ne plasează după *întoarcerea lui Ulise* (1982) când, recules pe țărmul mării calde sau pe epava care-i poartă numele, celebrul călător îşi consumă existența adevărată. El se eliberează treptat de sentimentul *vanității* ca şi de masca *eroului* de altădată în pagini ce amintesc de meditațiile lui Jean Grenier din *Inspirations mediterraneennes.* Aflat pe celălalt versant al vieții Ulise trăieşte solar, „la egala distanță de cultul Absolutului şi de acela al Acțiunii"[11] . „Romanul" acesta - maieutic şi ironic în acelaşi timp - e o pledoarie directă pentru fericire, acea „tristețe albastru-ar-gintie" ce umple contemplarea unei gâze sau a unui fir de iarbă. Sentimentul de plenitudine creşte invers proporțional cu degradarea biologică, egocentrismul va fi anulat progresiv de trăirea să-i spunem cosmocentrică: „Spulberat în miriade de particule conştiente, se infiltra în fenomene identificându-se cu ele simultan, pe cele mai deosebite fețe ale lumii, bucurându-se, într-un cuvânt, de privilegiul acelei miraculoase ubicuități la care jinduise întotdeauna...". în acest sens „nedumerirea nătângă a lui Ahile", care alergase din răsputeri „să întreacă o domoală broască țestoasă" (temă reluată în poezia *Ahile şi broasca țestoasă),* amintirea lui Napoleon („ăla moțatu, cu pantalonii plesnind peste burtică") sau grandomania lui

Mentor sunt dizolvate cu acidul ironiei nemiloase. Lupta dintre Ulise şi propriul clişeu primeşte accentul cazuistic ce nu suplineşte lipsa epicului propriu-zis, a romanescului. Formulei eseistice i se preferă dialogul Eumeu-Ulise ce structurează *întoarcerea,* a cărei calitate rezidă în limpezimea întrucâtva aseptică, fără obişnuita „culoare locală"; îmbătrânirea însăşi este senină, combustiile anterioare, hipertrofiate şi falsificate de către Mentor, lasă gustul de cenuşă al ireversibilului dar şi portița de salvare a „tristeții albastru-argintii", atât de evidentă în comportamentul (şi

lecția) lui Eumeu. „Cu înțelepciunea lui robustă şi profundă, Eumeu îi deschisese întotdeauna ochii spre fața suportabilă a vieții, îl ajutase să trăiască, pentru că toată morala lui se întemeia pe o acceptare lucidă a existenței, fără iluzii dulcege, dar şi fără dramatizări orgolioase". Or, cu dispariția lui Eumeu eroul de la Troia „îşi pierduse facultatea de a trăi pur şi simplu". Ruina interioară se accelerează şi ea face obiectul unor pagini de remarcabilă analiză a stărilor conflictuale. „Poate că înțelepciunea ierbii nu-i destul" devine laitmotivul solilocviului ce precede prăbuşirea din urmă. Amintirile se amestecă deformându-i imaginea trecută, de fapt un osuar la care apelul, recursul devine un nonsens. Episodul, memorabil istorisit, al bătrânei care ascunde o falsă comoară („tot soiul de gândaci şi-o puzderie de fluturi de toate culorile") este o alegorie premonitivă la sfârşitul fără glorie şi atât de omenesc totuşi al lui Ulise: „faptele, evenimentele concrete, consemnate deseori aproape în febra momentului când le trăise, îi apăreau uneori ca strălucirea amăgitoare a giuvaerelor din comoara nebunei. Oseminte şi putregaiuri". Repetabilitatea istoriei, constatarea mecanicii sale inexorabile nu elimină maliția, zâmbetul subțire ca mod de acceptare şi problematizare a destinului individual. în cartea de telefon Ahile se învecinează cu Argintescu, instalatorul escroc, iar Penelopa cea nouă „era pieptănată paj, cu un breton rebel, şi purta o rochie de un albastru azuriu dintr-o țesătură destul de indiscretă". Planurile temporale alunecă unele într-altele, se confundă, Mentor bea bere şi mănâncă alune, iar Eumeu e prohodit de preot; personajele homerice joacă rolul de modele, iar comportamentele acestora sunt un fel de *universalii* ce justifică în cele din urma alegerea, de către Eumeu, a „înțelepciunii ierbii". Nimic nu se schimbă, doar omul pentru care, îi explică Ulise lui Mentor, senilitatea „este un fel de katharsis pe care ni-1 impune biologia noastră, pentru a ne elibera de conştiința dureroasă a degradării". întoarcerile lui Ulise alcătuiesc tot atâtea etape în tentativa de a redobândi

„inocența inițială" — Ithacă reală şi de fapt inaccesibilă, pare să ne spună „eroul" atins de moarte ca de „o altă iubire". Ezitările, sfâşierile sau întrebările chinuitoare nu fac totuşi din el un *desperados.* Autoreflectarea rămâne tonică prin curaj dar şi prin concluziile ce, departe de a închide aventura intelectualului, reformulează euthanasia ca pe o regenerare: „Se simțea ca un vas poros, primind în sinea lui întreaga omenire care îl precedase şi eliberând la rândul său, ca printr-o răsuflare lină, acel ceva ciudat, plin de neastâmpăr şi căţărător în el însuşi. Această osmoză năştea într-însul o linişte euforică, grație căreia lumea dobândea o nouă dimensiune, consolatoare, ce abolea ideea brutală de moarte". Cadența de iOem susține finalul *întoarcerii lui Ulise* ce trebuie interpretat ca

atare: o meditație lucidă şi înfiorată liric despre „a trăi pur şi simplu" fără măştile şi poncifele falsificatoare. „Romanul" lui Modest Morariu e în realitate o *confesiune* prea puțin deghizată; piperul ironiei, replica muşcătoare o reactivează sub formă dialogică, într-un text filosofic *sui-generis.* Remarcabilă prin limpezimea expresiei şi francheța gândului rostit cu „privilegiul melancolic al vârstei", *întoarcerea lui Ulise* poate deveni un model al întoarcerii către sine a omului dintotdeauna.

EXOTISM ŞI ELEGIE O carte întemeiată exclusiv pe limbaj ca *Săptămâna nebunilor* (1981) constituie fără-ndoială o performanță: „romanul" lui Eugen Barbu, lipsit de coagulantul epic necesar, e în realitate un fastuos poem al declinului, construit în maniera variațiunilor pe o temă dată. Ochiul înregistrează hipertrofie în „culori otrăvite", descripția aglomerată până la sațiu covârşeşte spațiul delimitat, în *Princepele,* de liniile parabolei. Evocând, un Ion Ghica sau Nicolae Filimon exotizau fără să vrea, cunoscând *de visu*Bucureştii de odinioară. Eugen Barbu re-citeşte, mai exact, reinventează epoca din *Princepele* mulțumindu-se cu pasta groasă, stoarsă din textele contemporane. „Mă zbăteam între documentar şi lipsă de şira spinării

epică, mărturisea autorul în *Caietele Princepelui* (voi. 2). între ceva ce mereu era departe de mine şi trebuia să fie real şi ceea ce ar fi trebuit să fie ireal în carte". Opțiunea pentru pictura propriu zisă caracterizează *Săptămâna nebunilor,* pe care l-aş înscrie în ceea ce altădată numeam balcanismul de evocare. Pitorescul, funcțional în romanul precedent, cedează acum decorativului revărsat parcă pe pânza unui imens „karaghioz". Ne aflăm după eşecul Eteriei când, întors de la Veneția, fanariotul trăieşte culpa trădării duble plus criza unei relații amoroase, consumată în oraşul de pe Lagună şi din pricina căreia sărăceşte. Degradarea boierului Hrisant Hrisoscelu este lentă şi definitivă. Nu e romanul unui destin ci al unei stări: bolnav de „lihtis" Hrisoscelu trăieşte degringolada lumii fanariote dar fără să mai aibă demnitatea măcar de a o simboliza. „Venezia", „Bucurescii" şi „Vizanțul" circumscriu un spațiu devalorizat, de apocalipsâ. Dintre toate însă amintirea oraşului aşezat pe „apele dulci ale Bosforului" amplifică tragicul lipsit de sublim. Superba metaforă a fluturilor galbeni din *Princepele*e înlocuită cu laitmotivul Bizanțului odată real şi acuma himeric. Tânărul aderent la mişcarea eteristă „văzuse mărirea şi decăderea Vizanțului prin amintirile altora, prin cele citite" în Threnosul lui Duca, „poate mai măreț decât acela al lui Critobul din Imbros". Livrescul e asumat şi restituit apoi de savoarea lexicului adesea inventat, ce recreează *atmosfera* inimitabilă. Este ceea ce rămâne de altfel din *Săptămâna nebunilor,* sărbătoarea, anunțată şi mereu amânată, până la urmă nu mai are loc, rămâne doar topos-ul marelui „polis" ce traversează, ca un *lamento,* abulia celui întors de la „Venezia". „Fala Bizanțului înmormântată în piatra stearpă a oraşului cucerit? Dincolo de Rumeli Hisari somneau vânturi mici dinspre Asia Mică şi mirții aruncau parfumul lor amestecat cu duhoarea Orientului..."[12]. Senzațiile tari sunt absorbite de melodia violentă şi în acelaşi timp elegiacă, bolnavul incurabil se pregăteşte - supremă ironiei - „pentru ceremoniile viitoare ale Bizantionului, când se va

aşeza el în tronul acela de aur şi va conduce lumea creştină, scăpată de mahometanți". încearcă să-şi convingă secretarul „că se trage din ultimul împărat al Bizanțului şi că atunci când Imperiul de la Stambul se va prăbuşi şi creştinii vor pătrunde iar în oraşul sfânt, va deveni primul basileu, după atâta amar de vreme...". Cu cât va fi mai adâncă criza, alimentată şi de obsesia trimisului aşteptat să-1 pedepsească pentru furtul banilor Eteriei, cu atât mai chinuitor creşte „gândul la împărăția Bizanțului", chiar dacă născut „din pravurile" cumpărate de la „doftorii din Bucuresci". Sfârşitul său, încetinit parcă anume de opulența descrierilor, coincide - prea târziu însă - cu o meditație amară asupra istoriei răsăritene: „...; Origene ruinând Bizanțul cu predicile sale, toată melopeea dulceagă a Răsăritului care voia să mute Roma la Constantinopole, o mie de ani de scurgere a sângelui în spatele Răstignitului, Magnaura, Hebdomul, Blacherna clădite pe sărăcia lui Hristos...". Poemul se termină astfel într-o tonalitate ce leagă la modul liric imensul *panopticum preiăcându-se,* treptat, în pulbere. Totul este atins de putregai, erotismul pustiitor şi visul basileic comunică prin excesul dizolvant, el contaminând întreg spațiul ficțiunii barbiene. Rememorarea, dureroasă, a legăturii cu Lucrezia Vimercatti are funcția unui reactiv, fără să alcătuiască un plan epic şi fără a fi deosebit ca esență de „lihtis"-ul consumat în „amiezele goale" din oraşul de pe Dâmbovița. într-adevăr, zugrăveala de carte poştală a Veneției muribunde e regăsibilă în peisajul Bosforului, unde „jucau capetele descăpățânaților ca nişte nuci pe apa trandafirie de la Ot Kapu". Fiecare oraş se redescoperă în celălalt, Bizanțul decăzut şi Veneția aproape în ruină sunt nişte oglinzi paralele. Prins între copcile lor aurite boierul Hrisant este condamnat de la început. De aici desigur o anume oboseală a ritmului, insinuată încă de la primele fraze şi desfăşurată apoi implacabil până la sfârşitul lipsit de glorie. Tensiunile din *Princepele* eliberau o metafizică, aceea a Puterii devenită oarbă, aici ne întâmpină doar apatia, un plictis uriaş înfiorat, intermitent, de elegia Bizanțului

dispărut. Construcția barocă nu poate ascunde sentimentul lui „horror vacui" ce născuse, în Orient, monotonia şi infinitul *arabescului.* Acelei forme de artă i-aş asocia *Săptămâna nebunilor:* inventivitatea lexicală nu-1 acoperă ca roman, dar îl încheagă ca atmosferă istovind în acelaşi timp o formulă artistică constitutivă, atât în poezie cât şi în proză, balcanismul nostru literar. Pictor de excepție al unui segment din istoria noastră răsăriteană, Eugen Barbu face proba unei virtuozități stilistice, sfidând chiar - în ceea ce are mai expresiv - oboseala pe care o poate provoca oricui alcătuirea unei cărți unice cum este *Princepele.*

BALCANIA LINGVISTICĂ Spațiul fabulos al bălții dunărene, frânturi colorate dintr-o parabolă a destinului uman şi picarescul cuvântului scris ce-şi recuperează nervozitatea vorbei rostite precipită în stilul unei proze concentrate, unde candoarea se întâlneşte cu violența în pagini singulare. în *Pierdut în Balcania* (1982) condeiul lui Fănuş Neagu se mişcă brownian, dar între cadrele fixate anterior de celelalte cărți ce impuseseră de altfel un povestitor de clasă. Spre deosebire însă de formele obişnuite epica este frântă, nu găsim adică succesiunea răbdătoare a momentelor alcătuind un drum. Scriitorul arde etapele, comprimă secvențele filtrate de sensibilitatea excesivă,

parcă mereu rănită; în urma combustiei rămâne jarul proaspăt provocându-ne ochiul concomitent cu celelalte simțuri. Imaginile se-nghesuie în acelaşi prim-plan, fundalul aproape nu există: strălucitoare, juxtapuse după metoda unui suprarealism sui-generis, le simțim migălite, îndelung elaborate, fiind poate tocmai de aceea cu atât mai epifanice. Senzația şi chenarul său aurit încremenesc în timpul lecturii o clipă reală, unică şi efemeră urmându-i alta la fel, precum în acest veritabil poem din câmpia sudului nostru: „Mirosea a *scorniri de Asie, legănate-n vânt sărat,* a nămol furnicat de crabi şi peşti puturoşi, dar mirosea mult mai pronunțat a pelin de Bărăgan, argintiu,

veninos şi *cu moțul rupt de lună,* mirosea dinspre Dunărea Brăilei a maidane colcăind de *haimanale murate-n vorbe trandafirii...*"[13] (etc. -subl. ns.) Expresia pipărată şi melancolia clamată confirmă nu atât atitudinea histrionică ci don-quijotismul interior al sud-est europeanului purtând în sânge vocația istorisirii. Reacția promptă şi gestul adeseori nastratinesc încercuiesc de fapt ochiul de apă limpede ascuns în pântecul Bărăganului - meditația asupra vremurilor contemporane. Câteodată, asemeni lunii, fraza arborescentă „se opreşte din pribegie deasupra fântânilor", a căror oglindă ne restituie fragmente din istoria postbelică *{Pierdut în Balcania),* o umanitate pătimaşă (*Udma),* puritatea copilăriei sau detaliul etnografic într-o manieră ce aminteşte de arabescul prozei lui Bucuța. Memoria e proaspătă iar capacitatea de a reacționa la stimuli nelimitată: „Nervii mei, surescitați, se încordară, tremurând. Eram mătasea ce urma să fie desenată", se autocaracterizează autorul „cu urechea plecată" la vorbele din jurul lui. lată-le venind spre „mătasea" ce le fixează în ghirlande: „Fiecare vorbă-şi taie tranşeea proprie în aer, unde îşi sună sămânța la ureche, uimită, tenace, îngâmfată şi când se schimbă în fantomă încă mai plutesc vibrațiile ei lichide..." etc. Ea nu disimulează şi nu voalează ci amplifică senzația pe parcursul unei clipe, timpul însuşi nu mai e o categorie abstractă, înglobantă; comprimarea, generală, îi conferă duritate şi prezență materială, asemeni singurătății ce „simți că trebuie să-şi încalce cizmele şi s-o ia la picior". O bătrână „moare pe scaun aşteptând cum se naşte timpul", altădată „o pendulă uriaşă, în lemn de nuc, măsura agonia unei muşcate îngropată într-o halbă plină cu apă", cutare „trage timpu' de urechi", acelaşi timp care „se destrăbălează", cum ni se spune, „zburând pe loc, fără să-şi împrospăteze vreodată aripile". El închide, limitează exact aşa cum închidere este şi imagismul alcătuit, oarecum baroc, dintr-un sistem complicat de linii şi contralinii. Vreau să spun că *Pierdut în Balcania* ilustrează nesfârşite variațiuni pe o temă dată, aceea a câmpiei

dunărene, ele însele reeditându-le - la nivelul povestirii - pe acelea din *îngerul a strigat.* Mohreanu, Che Andrei şi ceilalți se întorc de unde au plecat, picarescul acestora se consumă prin defulare verbală, ne situăm într-un fel de „agora" permanentă, care, spațiul real - închis şi asumat ca atare -, primeşte acum un nume: Balcania. Oamenii sunt ori devin logoreici dar, evadați „înapoia poveştilor", ei caută „ceva pierdut", poate candoarea copilăriei ori sentimentul cosmocentric în ritmul dezordonat şi debordant al spunerii. „Iar ei cinci plecau, mirosind a piersici, a gârlă şi a optsprezece ani. Spre

marginea cealaltă a verii". Universul din *Caii albi din oraşul Bucureşti* a rămas undeva în urmă. Din copilărie s-a plecat definitiv. Majoritatea povestirilor se localizează aici, la „marginea cealaltă", unde reîntâlnim *buimăceala* istoriei sau a naturii din *Cantonul părăsit şi* din *îngerul a strigat.* Nici ea şi nici pânza de cuvinte nu pot reprima însă căutarea acelui „ceva pierdut" care transformă existența, atât de efemeră, într-un „triumf sensibil". El ia chipul „cocorului alb", zărit o singură dată de marinarul aventurier. Imaginea sa reverberată se imprimă pe „mătasea" vibratilă a scriitorului. „Alb mat şi alb de neînchipuit, dar mai mult ecouri de alb, nu lebăda, ci imaginea ei din apele palide, nu realitatea ci seducția visătoare, cea de dincolo de viață, lunecând printr-un şir de oglinzi fluide, în care tremură sălcii înmugurite sau împletiri de sălcii aromate, adăpostind punți inexistente, care, totuşi, ar trebui să fie acolo şi să scârțâie sub paşi sau la o bufnitură de vânt.". Melancolia subțire preface desenul în cântec şi culoarea grasă într-o notă muzicală. Apoi alunecăm împreună - cu el şi cu autorul „ca o tufă de soc înflorind" - „pe vechiul drum al Brăilei. Mereu mai departe".

OCHEANUL FERMECAT Ideea de ciclu epic şi voința de a crea o mitologie sui-generis ca infrastructură a meditației despre un spațiu uman fascinant leagă romanele lui Tudor Dumitru Savu într-o veritabilă saga maritimă şi dunăreană, în care imaginația luxuriantă e

bine strunită de compoziția în ramă şi de nucleele nuvelistice. Motive, personaje simbolice şi topoi spațiali migrează dintr-o istorisire în alta, uneori multiplicându-se. Ne aflăm aşadar la Mila 33, în universul mirific al deltei dunărene cu oamenii şi legile sale, supuşi aceluiaşi logos recuperator: povestirea. încrederea în ficțiune particularizează romanul *Treizeci şi trei* (1982), el închipuind un spațiu închis şi fascinant: istorisirile despre „neamul Vilampiei", „moara de nisip", „lacul crapilor", „pădurea de tei" etc. alcătuiesc „năvodul pescăresc" care-1 prind definitiv pe Profesor ca şi pe Procuror. Ionete, unul dintre pescarii ce trăiesc agonia lentă a canalelor sufocate de brădiş, îi conduce pe fiecare prin labirintul unei lumi fabuloase, unde belşugul alternează cu scene de apocalipsă. Călătoria, de fiecare dată inițiatică, se consumă spre interior, re-confirmând sensul centripetal al fantasticului pe care altădată îi numeam „oriental"[14]. Povestirile se încheagă în jurul lui Serafim sau Din Țiganul, destine omeneşti rămân prinse definitiv în „ochiurile năvodului"; Priscilla, uitată de vârstă, cuplul Efrem-Teona sau Foți arcuiesc peste canale amurgul unei lumi demitizate: „Foți avea mâinile de broască, cu pielițe verzi între degete şi pielea străvezie şi buboasă şi mersul țopăit şi capul mare şi adus în față, greu, de-abia îl purta şi picioarele scurte şi crăcănate şi pântecele umflat". Ei retrăiesc prin verbul „negustorului de poveşti" - superbă iluzie, acompaniată de conştiința acesteia. Enunțuri ca „amurgul plutea în aer ca o pasăre" sau „ciocul negru al lotcii, ieşit ca un cârlig deasupra apei" ritmează, ca un subtextual *memento,* întreaga narațiune coborâtă parcă din eposul arab. Urzeala este fină încorporând sugestia livrescă şi - fapt caracteristic ! - aproximând spațiul unde „ochiul omului nu mai putea răzbate singur". De aici desigur motivul *ocheanului minunat,* târguit de cocoşatul Din Țiganul în dugheana unui arab. Ocheanul, ni se spune, „capta toate

imaginile viitoare ale lucrurilor, anticipa cu precizie fiecare întâmplare, orice eveniment, catastrofe, revărsări de ape, incendii, boli, războaie, cutremure. Tot, tot". Iată, „întâmplările

petrecute la Topraisar sunt ca un ochean care se lungeşte, se tot lungeşte la nesfârşit şi imaginea din el se face din ce în ce mai mică şi apoi dintr-o dată se schimbă pentru a se mişca iar, la nesfârşit.". E însuşi modul de a se desfăşura al relatării atrasă, digresiv, de puterea revelatoare a *ochiului.* Premoniția acesteia o găsim la început când, după un pescuit neobişnuit de bogat, ochii peştilor se scurg din orbite, astfel că „mii şi mii de mărgele sclipeau umede împânzind ogrăzile şi scormonind lacom toate lucrurile". în ultimul roman, *Cantacuzina* (1995), ea revine, obsesiv: „închideam şi deschideam ochii şi peste tot vedeam ochi de cal înotând în cer, mii de ochi, senini, neclintiți". Imaginile sunt antologice, trimițând la dezechilibrul natural, impus, în - *Treizeci şi trei,* de naşterea - doar pe jumătate - a lui Serafim. Pe acesta („şi nu numai pe el", precizează autorul) îl poți zări doar prin „palma aceea de aer ca un ochean, prin ea poți să *veziîața* cealaltă a lumii şi oricâte *ai vedea* nu te saturi, nu-ți e de ajuns". Venit să studieze brădişul şi posibilitățile de salvare a canalelor Profesorul întâlneşte „magicul" ochean al istorisirilor fără de sfârşit, capabile - ele singure - să rotească „clipele înainte şi înapoi". Depănate cu har de către Agachi Gherasim, negustorul de poveşti, ele dobândesc o funcție exorcizantă: brădişul dispare, apa este din nou limpede şi plină cu peşti, Mila se întoarce la vârsta de aur, paradigmatică. Ocheanul -metaforă a omniscienței prozatorului - salvează astfel un spațiu, de fapt reinventându-1. Povestirea însăşi se întoarce de unde plecase: or, tocmai traseul circular, repetitiv o deconspiră: cât ar fi de împodobită, ea rămâne ceea ce a fost dintotdeauna, adică o frumoasă şi uneori tragică iluzie. încremenind, o clipă, memoria unui timp dispărut (sau pe de-a-ntregul inventat), ea nu se poate sustrage curgerii universale. Frustă, deloc obosită de cultură, istorisirea despre Mila 33 conține elementele propriei suprimări. Copiii Haricleei şi nepoții Vilampiei „aveau să moară în câteva săptămâni, mureau de bătrânețe, sleiți de puteri"; dispar în sorbul unei relatări care-i îmbătrâneşte înainte de

vreme. Serafim dispare şi el, „ca un bătrân care-şi păstrează încă înfățişarea de copil". Imaginea securii duble gravată pe crucea din lemn de tec este de fapt sigla condiției ontologice a celei mai vechi forme artistice: în istorisire coabitează candoarea copilăriei cu înțelepciunea fără vârstă. Răsăritul se întâlneşte cu Apusul în desfăşurarea circulară a faptelor şi destinelor. Memoria hârtiei o reține, dar antropomorfizat, în „chipul blând al negustorului de poveşti, /cu/ barba lui alb-vânătă şi ochii verzi, nasul puternic şi buzele moi şi neobosite". Ocheanul prin care Din Țiganul citise lumea zace sfărâmat, Agachi însuşi e tot mai bătrân, reuşind totuşi să ne mai spună o dată istoria Milei 33. Sunetul său specific nu poate fi prins de urechea lui Tinn, prezență discordantă şi inutilă în economia lucrării. Prețios şi teoretizant, e respins de lumea imaginată ca un imens *Karaghioz,* acordat la ritmurile naturii suverane. Descântecul Radei, rostit din nou, se pierde încet-încet deasupra ochiurilor de apă cu deschidere la Mare. Vraja s-a isprăvit,

rămânem însă în acelaşi spaţiu ce adaugă încă o valoare estetică la toposul dunărean al literaturii noastre: „Un sturz de noapte pluti uşor în pâcla subţire a amurgului şi se aşeză pe o tulpină retezată de stuf. Aripile îi mai pâlpâiră de câteva ori până când îşi regăsi echilibrul şi rămase acolo împietrit cu pleoapele vinete coborâte peste ochi".

Ocheanul fermecat cumpărat de către Din Ţiganul devine în *FortuJ (1988)* „atelierul de oglinzi", enigmaticul Otto Kazak e un alt negustor de poveşti, precum Agachi Gherasim iar Cantacuzina rămâne un fel de centru pentru această lume strălucitoare, locvace şi nu de puţine ori tragică. La competiţia, benefică pentru ficţiunea artistică, dintre ochi şi ureche, dintre imagine şi cuvânt se adaugă, în *Fortul,* gândul pieziş, destul de amar despre neputinţa cuvântului de a depozita totul („Oricum, n-ai să apuci să scrii tot" ne avertizează cineva) şi, până la urmă, de a convinge. Raportul înaintat de către Dierna are efectul unui bumerang pentru autorul sau, povestirea însăşi despre

aventura protagonistului conţine elementele propriei disoluţii şi asta dincolo de frisonul metafizic, regăsibil de pildă în proza lui Buzzati. Prozatorul fructifică tocmai de aceea, în revanşă oarecum, motivul generos al *oglinzii,* asociat cu acela, reiterat din volumele anterioare, al *ochiului ce* inventează şi deconspiră deopotrivă. Paradigmaticului maior Tauss „sub ochelarii de sticlă groasă, fumurie, ochii abia i se văd", albatrosul singuratic are şi el „ochii verzi, parcă ar fi de sticlă" iar cei ai cerbului plutind deasupra apei „erau de sticlă, ca două oglinzi erau, te puteai vedea în ei". Sunt acestea tot atâtea semne premonitive ce converg în real/imaginarul fort Cardon, aflat nu întâmplător lângă oglinda mării. Ele alcătuiesc urzeala naraţiunii ce transcrie, diseminându-le, conotaţiile mitologicului *speculum.* Reflectarea semnifică tocmai cunoaşterea pe diagonală, indirectă, mai mult prezumtivă a unui univers în care timpul se lichefiază iar lumina se solidifică în incinta fortului - această „cutie a miracolelor" angoasante pentru tânărul absolvent al Colegiului Militar. Dacă semnele amintite circumscriu atmosfera stranie şi mai ales închisă, de acvariu, povestirea se centrează în schimb pe aspectul „noumenal" al gândirii, respectiv pe teroarea pe care o provoacă adeseori cunoaşterea de sine. Iată, în timpul călătoriei spre fort, asistăm la capturarea, în mlaştină, a şerpilor cărora li se pune în faţă o oglindă. „Acesta se opreşte fascinat, hipnotizat, parcă, de propria sa imagine." Scena e regăsibilă, pe alt nivel, în evocarea celor „doi gemeni lipiţi spate-n spate", Teona şi Efrem - cuplu de-a dreptul emblematic pentru spaţiul de la „mila 33" sau localizat în *De-a lungul fluviului* (1985): „unul dintre ei, şi anume Teona - îşi aminteşte Kazak - de îndată ce i se punea în faţă o oglindă... se albea la faţă, de var se făcea şi cădea - ai fi zis - într-un fel de somn, se albea de parcă n-ar fi avut sânge în el şi ochii i se făceau de *sticlă,* avea privire de *şarpe* atunci şi căpăta pe dată puteri nebănuite, cât zece oameni la un loc" (subl. ns.).Identică va fi reacţia lui Dierna în întâlnirea nocturnă cu Otto Kazak,

cel-care-nu-doarme-niciodată: „M-a paralizat frica, parcă mă hipnotizează domnul Otto, braţe nevăzute mă imobilizează. Ochelarii lui mă ţintesc cu o lumină verde şi rece, Otto Kazak se apropie şi mai mult şi întinde mâna şi mă mângâie pe obraz şi eu n-am putere să mai fac un pas, să mă dau înapoi şi să mă feresc, parcă sunt legat de el. Mâna

lui e rece, parcă e de sticlă". Secvențele, echivalente sub raportul semnificației, îl pregătesc pe Dierna pentru confruntarea cu oglinzile din ciudatul atelier montat la baza farului din fort. Invadat de imagini trecute şi viitoare, pe unele proiectându-le chiar pe oglindă (cum este aceea, antologic realizată, a stolului de păsări albe), Dierna trăieşte revelația tragică a realității luată irept iluzie şi invers. Notele scrise zilnic de sublocotenent „sunt şi ele tot un fel de oglindă", observă Kazak statuând în acest chip, în analogie cu imaginea propriu-zisă, puterea magică a cuvântului rostit şi apoi scris. Deocamdată, însă „întâmplări sosite de aiurea" des-centrează, în apele înghețate ale oglinzii, universul etanşeizat al fortului. în ultima zi Dierna vede cum „se ivesc deodată, zidurile Fortului şi plaja albă, foişoarele de pază de pe țărmul mării, împrejurările, farul... Imaginile se şterg şi... şi... iată, pentru câteva clipe doar, Colegiul Militar. Dar numai pentru câteva clipe, ca într-o străfulgerare. Şi apoi păduri, păduri nesfârşite care se văd de sus, prin care pa* că trec şi le simt foşnetul şi respirația". Dincolo de valoarea de concentrat narativ, paragraful este şi el premonitiv. Mai exact, ni se transmite *(id est* insinuează) sugestia că există o relație organică, de substituție chiar între obiectul contemplat şi memoria exactă, însă de scurtă durată, a oglinzii. într-adevăr, distrugerea unei părți din atelierul magic aduce cu sine dispariția Fortului şi, în consecință, relegarea lui Dierna ca şi cadru militar. Ancheta stabileşte că sublocotenentul nu figurează în scriptele armatei şi că Fortul Cardon a fost proiectat doar de către Maiorul Tauss, pe care Dierna n-avea cum să-1 cunoască întrucât a părăsit Colegiul de peste două decenii. Această dezvăluire senzațională pune în discuție

şi existența reală (sau nu) a Colegiului. Sfârşitul aventurii într-un fel existențială cheamă, rememorează începutul acesteia, la fel de tulbure ca şi cele petrecute în Fort şi asta grație aceleiaşi oglinzi ce oferă, se ştie, şi o imagine inversată a realității. Otto Kazak e un nume ce se pronunță, cu acelaşi efect, şi de-a-ndoaselea. întreaga povestire se construieşte ca un mănunchi de tensiuni între doi poli, în realitate omologabili: *Colegiul Militar* - călătoria prin mlaştină *-Fortul Cardon.* Că este aşa o dovedeşte „releul" magicianului. Figura, cu ochelari fumurii, a maiorului Tauss se va multiplica, pe rând, în fizionomia călăuzei Galaon, în aceea a comandantului Corbu ca să se fixeze în ființa lui Kazak - ipostază ultimă a maiorului, emanație umană a Cantacuzinei şi *raisonneur* totodată: „totul este oglindă, subloco-tenente, oglindă şi reflectare în reflectare şi tot aşa...". Ochiul său, „enorm şi verde şi rece, nemişcat" inventează această lume dunăreană cu morunul său uriaş dar şi cu umanitatea fabuloasă a Cantacuzinei. Dincolo de subțierea imaginației şi, oarecum, de istovirea desenului tipologic din ultima proză *(Cantacuzina, 1995)* Anastasatu reiterează basmul despre „ştiuca împăratului Otto", rememorând în acelaşi timp „toata viața şi toată moartea care s-au scurs pe fluviu". înfiorată de poezia sudului nostru, proiectat în mit, povestirea lui Tudor Dumitru Savu - înălțându-se la prestigiul oralității de odinioară - ilustrează preceptul din *Ecleziast,* acela că „ochiul nu se satură de câte vede şi urechea nu se umple de câte aude".

OBOSEALA CĂRŢII Asimilarea livrescului până la identificarea cu topos-ul unei

cărți fundamentale şi denunțarea acestui proces în spectacolul mărturisirii ironice imprimă istorisirilor lui Ştefan Agopian din *Tobit (1983)* şi *Manualulîntâmplărilor*(1984) caracterul autoreflexiv cu care ne-au obişnuit nu puține titluri în ultima vreme[15]. Umorul rece, apelul la o medievalitate mai mult cerebrală, cu funcție de semn adică în contextul meditației tragic-parodice a lui Tobit sau în

acela al cuplului picaresc Ioan-Armeanul Zadic indică un dublu registru în aceste texte scrise cu rafinament şi aplicație aş spune teoretică. Este, de fapt, o dublă parabolă: primul strat, cel epic, ficțional trimite fără-ndoială la episodul biblic despre Tobie şi Rafail (în roman) sau la mitizata pereche a cavalerului şi scutierului (în mănunchiul de povestiri); al doilea, cu o pondere mai mare în economia lucrărilor, punctează ezitarea dramatică între „omul de hârtie" (Paul Valery), deci între „Tobit cel scris într-o Carte", aşa cum îi comunică tatăl său, bătrânul Tobit şi personajul-reprezentare, cel care se străduieşte să scape de fatalitatea paginilor de un destin prescris şi reiterat într-o Oltenie ocupată vremelnic de către austrieci. Ioan, „geograf la şcoala de la Colția" e alcătuit şi el din cărțile citite, un Platon, Marsilio Ficino, Montaigne sau iezuitul Cristoval Acosta. „în carte sunt scrise viciile lor aşa cum vor fi" *(Tobit),* timpul e aşadar repetitiv, fără sens şi ochiul înregistrează exact, indiferent şi cu tristețe lumea inventată poate şi ea: „Un cer siniliu ne cotropi, al altei lumi şi al altei vieți şi al altor întâmplări", mărturiseşte Ioan în *Poveştile geografului.* Amândoi, contemplativul cu gândul la „începțoşata Engliteră" şi epicureicul Armean se autoexilează, desigur iluzoriu, „într-un colț al Minții Angelice", încercuită de către Marsilio Ficino. Şi aici însă e un sfârşit de lume orientală, unde singurătatea oferă cuvântului o consistență materială. Vorbele rostite de Ioan „se izbiră de Armean, nu-1 vrură şi nepăsătoare se aşezară lângă el ca nişte flori mari şi puțin veştede, crini cu lujere lungi şi semețe au fost cuvintele lui Ioan atunci" *(Crăciun cu Miloradovici).* Fascinat este şi Tobit cel tânăr de sfârşitul scris şi care ne va fi istorisit probabil într-un al doilea volum din roman. Până atunci el îşi problematizează existența fictivă şi adevărată în acelaşi timp. „Sunt un om liber dintr-o carte", spune el rezumând de fapt paradoxul unei stări ce pendulează la nesfârşit parcă între identitate şi alteritate. De unde accentul cazuistic, argumentul ingenios la suprafață dar fals în realitate, expus cu aceeaşi eleganță şi dezabuzată

ironie: „...nimic nu poate sta ca dovadă că sunt într-o carte sau eşti pur şi simplu, viața nu arată diferit în nici un caz şi nici ele, personajele, nu sunt diferite de un om adevărat... asta e". Desprinderea, pasageră şi utopică, de filele îngălbenite începe cu momentul când, „murind tatăl lui, preafericitul şi adevăratul Tobit, filele cărții au devenit albe, (iar) înşiruirea de fapte pe care le proorocise bătrânul s-a curmat brusc." In realitate Tobit cel tânăr şi Ioan Geograful rămân prinşi între copcile, aurite dar prăfuite, ale unei ficțiuni considerată — tocmai de aceea poate — exemplară; ea concretizează de altfel şi limitele unui destin: „cu peceții nedesfăcute încă, tronând, se făcu o carte uriaşă ca o țară, Israelul". în epoci de criză, ca aceea de la 1807 „când turcii mai slăbiseră țara, sleiți de muscali" *(Moartea pentru patrie),* aceeaşi carte, „terfelită", acum

cade la fundul băii turceşti *(Poveştile geografului).* Ioan şi Armeanul Zadic părăsesc ocrotitoarea „Minte Angelică" pentru o existență de autentici *picaro;*sunt, mai corect spus, proiectați în această mişcare deambulatorie ca să sfârşească, fără glorie şi „aşteptându-i pe învingători" (Kavafis) în lazaretul peste care cade o apocaliptică ninsoare. Intrând şi apoi ieşind din visul despre tatăl său, Tobit reconstituie şi el aventura ipostazei proprii, de *personaj* care se creează sub privirea cititorului, agresat de enciclopedismul împletit cu acea *joie de vivre* din care nu lipseşte butelca de vin şi gestul histrionic. Nici în *Tobit* şi nici în *Manualul întâmplărilor* nu avem o evoluție ci un *panopticum* de povestiri, structurat pe o sumă de cercuri cu arcuri comune în memorie (Tobit cel bătrân, Cartea, însoțitorul Rafail, modelul instaurat de Cervantes) şi în prezentul epicii (doctorul Hailer, timpul lui Mavrogheni), adică în 1718,1801 sau 1807, ceea ce e totuna. Trecutul fixat în cărți, mitizat astfel şi prezentul ce, de fapt, îl reeditează se aglutinează sub ninsorile bogate sau în lumina amurgurilor somptuoase, coborâtă parcă din peisajele glaciale ale suprarealistului Magritte. „Soarele coborâse spre asfințit şi acum lumina roşu lumea aceea pustie a cărții în care trăiau, anul 1718"

(Tobit). Alteori, în acelaşi anotimp preferat, „un soare albicios revărsa orele peste ei, ca vreun mecanism antic şi nefolositor. Şi tăcând şi privind, priviră. Şi privind, ziua se scurse, leneşă pe lângă ei, o altă zi, la fel, făcându-se iar". Solemnitatea spunerii ce amână *ad infinitum* acțiunea alunecă în hieratic dar şi în sentimentul inutilității şi al absurdului în timp ce, iarăşi, „troiene mari năpădiră piața şi o lumină veşnică se cernea din cer iar şi iar". *(Lazaret; Poveştile geografului).* Medievismul scriitorului, dacă putem vorbi de aşa ceva, ține de hipertrofierea detaliilor, de burlescul traversat de frisonul tragic precum şi de pastişa, gravă uneori, a limbajului din vechile cărți enumerate cu voluptatea antica: ilui de altădată. Ele sunt prefăcute însă în tot atâtea „semne ale minții", astfel că atmosfera la care ne-am fi aşteptat cedează în favoarea demersului în buna măsură teoretic despre zădărnicia omului confruntat cu războaiele sau cu molimele. Alături de inserția bogată a elementului fantastic, această meditație amară, obosită de lectură şi istorie oferă povestirilor lui Ştefan Agopian un contur inconfundabil. Ele se integrează în frontul, modern şi alexandrin totodată, al prozei ironice şi fantaste, interesată mai degrabă de mecanismul propriei alcătuiri decât de reprezentarea unei drame individuale sau colective.

ÎNTRE ADEV 4R ŞI RETORICĂ Ezitarea, timp de mai bine de un mileniu, a istoriografiei greceşti între adevăr şi retorică (=„minciună"), între restituirea evenimentului petrecut şi inventarea lui îi conferă acesteia o structură dual㠎ntre axioma lui Plutarch („Scriem vieți, nu istorie!") şi afirmația din veacul al XlII-lea făcută de bizantinul Georgios Akropolites, ce fundamentează astfel o disciplină autonomă („istoria trebuie să fie scrisă de dragul istoriei") înregistrăm un lung şir de scrieri, unele memorabile, menite - spunea Blaga într-o puțin cunoscută polemică cu Ştefan Bezdechi - „să ridice faptele la nivelul unor semnificații tipic-ideale"[16]. Polemizând cu Tucidide sau

Polibiu istoriografia greacă trece deseori de partea retoricii, instituită o dată cu

Isocrate şi prelungită în multe dintre textele istoricilor de la Bizanț; fenomenul invers e şi el reperabil, dorința de a fixa un „aşa cum a fost" luând forma impersonală, aridă chiar, a cronografelor şi analelor de tot felul. Dincolo de alunecarea în ficțiune pură sau de limitarea la faptul reținut de memoria hârtiei, disputa, sau, mai corect, alternativa adevăr-invenție vertebrează o disciplină elastică, personalizată, fascinantă tocmai prin îndemânarea cu care navighează între Scylla şi Charybda oricărei geografii politice. Imaginarul european şi, mai exact, romanul istoric perpetuează, transcrie in chip specific pendularea vechiului istoriograf şi asta până acolo încât, la extremele praxis-ului artistic, epica de restituție propriu-zisă, cu un caracter preponderent documentar, să se dezvolte în paralel cu operele în care faptul consumat odată funcționează doar ca un pretext în narațiunea de factură parabolică, preponderent filozofică ş.a. Or, împletirea dimensiunilor enunțate mai sus caracterizează şi această specie, larg răspândită, a genului epic. Lucrul e vizibil, mai ales în spațiul central şi sud-est european unde modelul istoriografiei greceşti şi medievalitatea, mai apropiată în timp în raport cu Occidentul asigură, în grade diferite, permanentizarea suflului epopeic atât în pagina de istorie propriu-zisă cât şi în aceea de ficțiune. Nu e de mirare aşadar că, intenționând - programatic! - să circumscrie epic „fenomenologia spiritului românesc în istorie", prolificul Mihail Diaconescu aglutinează în *Depărtarea şi timpul* (1986) o tramă parțial reconstitutivă (destinul cărturarului poetic Dionysius) cu meditația, amplu reluată, asupra felului „cum trebuie scrisă istoria" şi, prin extensie, romanul istoric însuşi[17]. Meritul prim al romanului rezidă tocmai în afirmarea deschisă a stării de criză, aş spune, la care a ajuns narațiunea istorică tradițională grevată, în plus, de un model estetic (Sadoveanu) şi de atât de rezistenta recuzită romantică. Iată „istoria plină de întâmplări rostite frumos nu este întotdeauna şi adevărată", afirmă Felix - acest „ipostas"

epicureic al lui Dionysius, detaliind apoi în spiritul, deziderativ, al des citaților Tucidide şi Lucian din Samosata: „Povestirea frumoasă întăreşte în noi tocmai acele porniri care ne îndepărtează de înțelesurile adevărate. Intr-o astfel de stare faptul istoric stă mai puțin mărturie pentru ceea ce a fost decât pentru ceea ce stârneşte în noi. înțelesul său este absorbit de răsunetul său; el pleacă din trecut dar nu mai este istorie, ci doar un semn a ceea ce ne place nouă să credem". Este conținut aici un adevărat *credo* al autorului care-şi impune performanța de a extrage, dintr-un context incert, cu atestări puține totuşi (Dobrogea din epoca domniei, la Bizanț, a monofizitului Flavius Anastasios), figura altfel reală a cărturarului Dionysius, întemeietor, pe la anul 526, al noii ere. Echilibrul dintre *adevărul reclamat,* altădată, de către un Tucidide şi o *inventio* ce nu exclude drama sentimentală (Dionysius-Marta) sau aventura picarescă conduce, într-o narațiune fluentă, ce asimilează rețeaua livrescă, la recuperarea unui profil de intelectual din Dacia Pontică. încadrabil într-o tipologie, alături de Lucaci *{AdevărulRetoruluiLucaci,* 1977), sau de „paterul" Ioan Căianu *{Marele cântec,* 1980) , tânărul „magister" stabilit în Italia dar şi „ipostasis"-urile sale - asceticul Eudoxiu şi terestrul Felix - se prefac în tot atâtea prezențe romaneşti (şi este o altă calitate a opului!), dincolo de pericolul, constant, de disoluție a structurilor narative. Aceasta,

pentru că întinsele reflexii despre „cum se scrie istoria" precum şi fundalul de *pancpticum* al ideologiilor centrifuge din Bizanțul anterior Imperiului Thalassocratic al lui Justinian estompează uneori ceea ce ar fi trebuit, dimpotrivă, să reliefeze, respectiv destinul de excepție al unui intelectual ce aparține culturii străromâne. Disputele cristologice de pildă dintre monofiziți, diofiziți şi arieni alcătuiesc, decupate, materia bogată pentru un roman analog, prin dramatism şi pondere reflexivă, cu *Antichristul* bulgarului Stanev. Tratate însă pe larg, depăşind adică valoarea de ancadrament ideologic, ele mențin riscul descentrării epice ca şi, paradoxal de astă dată, lungile excursuri

despre istoria calendarului. Captivante în sine, desprinse parcă - la lectură - de ființa personajului, ele trebuie finalizate în contribuția *de facto* a protagonistului (redusă, asertoric, la descoperirea tandemului *eros-agape)* în stabilirea *noii ere.* Panoramarea, în schimb, a Daciei Pontice şi, prin extensie, a Imperiului măcinat de lupte interne şi amenințat de agresiuni este plină de forță şi de culoare atent repartizată. Restituția capitalei Imperiului este una picturală şi de atmosferă; citim, în filigranul evocărilor, imagini şi auzim acorduri preluate din modele ilustre. Mai întâi, Sadoveanu: „Altminteri, după ce ieşiră din ulița Mănăstirii Studion, cetatea îl întâmpină ca de obicei la ora aceasta cu măreția ei tainică, alcătuită din lucruri uimitoare, plină de lumină orbitoare şi de umbre întunecate" etc. Accentul vitriolant al prințului Cantemir: Constantinopolul este şi pentru Dionysius „cetatea ispitelor, sălbatică şi destrăbălată, capiştea putredă şi bolnăvicioasă, nepăsătoare la fărădelege, locul ruşinii, al vânzărilor, al plăcerilor vinovate, lăcaşul pierzaniei, al tuturor relelor de pe lume" ş.a. Uneori, Blaga în descrierea palatului basileic, *Domus Divina:* „în câteva locuri, în partea de jos a cupolei, se vedeau nişte tăieturi lungi în zid" prin care, urmând cunoscutul traiect sofianic, „lumina nepământească venea de sus, ca să se arate mai frumoasă chiar decât limpezimea unei zile de vară fierbinte". Prozatorul amestecă toate aceste sucuri de sorginte livrescă filtrându-le, distilându-le ca să obțină imaginea, armonizată, unde „Bizanțul tuturor veacurilor" se împleteşte, cum spunea Sadoveanu, cu „Bizanțul de o zi", caracterizat prin „slăbiciuni şi păcate, ca orişice alcătuire omenească". Descrierea opulentă solicitând mai ales ochiul, scenele de gen (popasuri, bătălii etc.) ritmează specific *povestirea* ce continuă să aluvioneze, în general, romanul nostru contemporan. în cazul de față ea, istorisirea adică, salvează încă romanul de factură tradițională prin asimilarea, topirea parțială în pasta narativă a informației erudite, înțesată de nume şi concepte filozofice. Discursul patriarhului sau epistolele schimbate

între Dionysius şi „ma;?isterul Petru" rămân, în acest sens, exemplificative pentru maniera - ispitită câteodată de manierism -de a nara, aparținând unui scriitor familiarizat cu textul de înțelepciune antică. Povestitorul, se autodefineşte el, „poate fi deci în istorie. Totuşi el însuşi nu este neapărat o parte din istorie, ci doar însoțitorul ei, despărțit de ea ca martor cu putere de judecată". Cuvinte ce, de fapt, reiterează şi la acest nivel - de poetică a prozei - pendularea protagonistului, a creatorului său şi,

finalmente, a speciei romaneşti între „adevărul" nebulos şi atractiva „minciună". Este şi motivul pentru care - încadrabil în familia prozei sud-est europene prin tematică şi cultul pentru povestire - *Depărtarea şi timpul* se detaşează în seria de până acum a romanelor lui Mihail Diaconescu.

„MEHANICA VORBIRII" Epica firavă şi, compensativ, o luxuriantă imaginație lingvistică ne întâmpină în mixturile narative, destul de numeroase pentru a alcătui un segment particular în proza noastră. Apelul la document, cum procedase deja Petru Manoliu în *Domnița Ralu Caragea* (1938), folosirea procedeului romantic al manuscrisului găsit într-un sipet prăfuit ca în *Calpuzanii* (1987) lui Silviu Angelescu sau transcrierea unor scrisori apocrife ce vertebrează, de pildă, *Dans sub spânzurătoare* (1978) de Dan Mutaşcu nu pot estompa impresia de p/rrifrafals-genuină, augmentată de preluarea -prin intermediul modelului sadovenian - a „capetelor" mai întâi enumerative (în cronograife) şi apoi narativizate (în cronici). Iată, în *Calpuzanii,* „Glava 5", dec:i capitolul *în care se face arătare despre cum au urmat urzelile şi de cum au încâlcit lucrurile Dumnealui Stolnicul Ianache Drakinos cu ajutorul ce-au căpătat de la Ioniță Sikeliotis[1]*.* Tot aici, smerenia lui Dionisie Eclisiarhul sau a Pitarului Hristache e mimată, Silviu Angelescu echivalând chiar inflexiunile originale: „Eu mai bine nip nu pot face, nici n-am ştiut, că cele omeneşti toate-s cu margeni şi cu jgreşale şi, ştiindu de aceasta, nici o amăgire

n-avem, ce gândit-am că destul ar fi măcar unele de-am putea nemeri". Personajele atestate Qohan Sommerus, Paracelsus, „Eraclide Despot", „Nicolae Mavrogheni" ş.a.) şi cele fictive sunt portretizate manicheic, tot după modelul cronicarilor: domni răi şi boieri buni/răi au comportamente lineare, previzibile, de unde aerul de pastişă. La fel, subiectul - reductibil şi el la câteva linii - face şi mai vizibilă schelăria: căderea lui Despot Vodă în *Dans sub spânzurătoare* sau tentativa, eşuată, a boierilor falsificatori de bani („calpuzanii") pentru a provoca mazilirea lui Mavrogheni în *Calpuzani.*[1] sunt suficiente totuşi, în calitatea lor de schemă epică, ca să permită în primul rând cromatica opulentă a limbajului de epocă. De altfel, valoarea certă a *Calpuzanilor* constă în erudiția lingvistică dar şi, mai larg, în asimilarea livrescului până la prefacerea textului într-un soi de epură ce mai păstrează încă, în filigran, urmele *cosmopolisului* răsăritean: „arnăuți cu fesuri şi fustanele albe, încrețite, turci cu țestele-nfăşurate în cealmale, ovrei în halate soioase şi cu tichii negre pe cap, gireci cu picioarele vârâte în opinci cu canafi" etc. Restituirea lui Dan Mutaşcu în schimb este puternic grevată de modelul mai apropiat în timp, al *Princepelui*'(1968) lui Eugen Barbu. Meditația despre Puterea care se întoarce împotriva celui care o întemeiază nu depăşeşte cota declarativului de tipul „Despot Vodă a fost născut pentru putere, ales de ea, deci va fi ucis de ea!". Mai mult, deambulările - deduse clin „cârtiile" şi „răvaşele" apropiaților sau ale spionilor - ale lui D espot anunță celălalt mare *lamento* epic, *Săptămâna nebunilor* (1981), dar fără carnavalescul tragic ori frisonul metafizic de aici. „Visam şi vroiam un nou Bizanțion", îi scrie Despot contelui şi filozofului venețian Tomasso Sansovino de Pontecorvo, pentru care Veneția - afină cțu aceea a lui Eugen Barbu - e „o cangrenă de aur, o formă fond, o arriiânare fastuoasă a

morții... murdăria poleită din Sala Scrutinului, spionii la tot pasul, sticlarii de Murano, otrăvuri strecurate în înghețate" etc. Prezent şi aici, jocul

cărturăresc nu topeşte suficient fragmentu

1, informația livrescă, aşa

cum nu o va face poetul de astă dată în *Scrisorile bizantine* (1974). Descriptivul umple doar parțial golurile şi asta într-o sadoveniană plăcere de a enumera, precum: „țuică şi rachiu de nuci, peşte făcut greceşte, apoi creieri de pasăre în aluat, o tocană de fasole împănată, în care pluteau insulițe de bucăți de carne de batal, iarăşi peşte sărat, după care a sosit la masă o salată poloneză, pe urmă au fost cartofi umpluți cu raci" ş.a. Un asemenea festin pantagruelic nu putea lipsi nici în *Calpuzanii:* „ciorbă de ştiucă fiartă-n zamă de varză acră şi iuțiți cu hrean, marinată de stacoji dreasă cu mujdei de usturoi, plachie de crap umplut cu stafide greceşti, berbec la proțap, uns din pleaftură cu sos de vin amestecat cu usturoi zdrumicat" etc. într-o defilare gastronomică parcă fără de sfârşit. Ambele extrase ilustrează un principiu obişnuit în astfel de narațiuni - variațiunile pe o temă dată -ce, pe de o parte, compensează deficitul de epică şi serveşte, pe de alta, la procesul de spațializare a diegezei din cele două „cronici". Or, la aceasta concurează şi digresiunile erudite de genul „tratatului" *Megale Syntaxis* ori, în *Calpuzanii,* al savuroasei „precuvântări" la *Despre meşteşugul ritoricesc:* „Limba are mehanica ei, adică o-nvârtejire lăuntrică ce se ține olaltă cu un chip de aşezare. învârtejirea vine din puterea crescătoare a graiului, ce cu vremea tot sporeşte, iar aşezarea vine din stare a graiului, ce au dovedit-o grămăticii, rânduind vorbele după firea şi rostul lor". Limbajului să-i zicem scriptural dar cu intarsiuri din „mehanica vorbirii" în *Dans sub spânzurătoare* se adaugă, cu *Calpuzanii,* o altă mostră de „grai" ce, „măcar că se-aude", păstrează şi croiala cuvântului fixat în memoria hârtiei. Procedurile sunt aşadar complementare şi ele finalizează într-un veritabil spectacol lingvistic, uneori cu atât mai colorat cu cât - precum în apologurile orientale - riscă să devină prea vizibilă lectura cu cheie şi la care ne împinsese altădată glosarul din *Istoria ieroglifică.* Şi istorisirile de față au o precisă adresă contemporană: conducerea autocratică (pusă, aici, pe seama veneticilor), delațiunea sau inexistența libertății

individuale sunt denunțate însă pe ocolite, printr-o autohtonă *serpentinata* manieristă. Plăcerea de a „corespondarisi", regăsibilă *de visum* istoria noastră politică şi culturală, un anume ceremonial al comunicării atrag cititorul într-un subtil joc intertextual, precum titlul „arătării" comandată scribului Tănase de către Vodă: *Arătare pe scurt despre semuirea şi rudirea între graiul valah şi cel turcesc* (sic! -n.ns). Odată aşternută pe hârtie „arătarea", adaugă caustic cronicarul sui-generis, „au şi mers Tănase de s-au băgat în mănăstire la Caimata lăsând cuvânt c-au mersu să se căiască!". Comicul gros şi scena burlescă scot aceste proze din categoria celor restitutive, mai mult, ele încercuiesc o stare permanent duplicitară, în perfect acord cu imaginea parțială şi mult şarjată a fanariotismului nostru. îngroşând figura lui *homo duplex* sud-estic doar pe latura comportamentului versatrl sau, la cealaltă extremă, pe cea a eticii fără prihană

proza de această factură

- din care am extras două eşantioane, prelungesc mai mult în jocul stilistic balcanismul literar de evocare. De altfel, ultimele reuşite antologice în materie - *Princepele* şi *Săptămâna nebunilor* - uzau deja de culori prea tari, anunțând inflația imagistică şi capătul de drum al unei tradiții anunțate de medievali şi consolidată deja cu Filimon sau Ghica. Multiplicate, variațiunile nu mai pot schimba desenul inițial, cel mult îl re-transcriu în arabescuri ce mărturisesc despre inventivitatea lexicală într-o dorită încă *Megale Syntaxisa* epicii noastre de iz răsăritean.

TRAGICUL FĂRĂ TRAGIC „M-a cucerit în cartea dumitale

- mărturisea Mircea Eliade într-o epistolă din 1966 adresată lui L.M. Arcade - ne-rezistența față de daimon, faptul că te-ai abandonat fără restricție unei inspirații torențiale, inventivității pure(„fenomen originar", cum ar fi spus Blaga)". *Poveste cu țigani(1991),* scrisă între 1963 şi 1964, aglutinează faptul istoric (seceta din 1946) cu mitul (Domnii Cavaleri) şi poveştile despre țigani într-o narațiune barocă,

violent colorată lingvistic şi subțiată adesea până la poezie. Incantația şi câteodată rima din interiorul frazelor ritmează de fapt întreaga povestire pusă sub semnul unei imaginații fabuloase: aglomerările metaforice sunt până la urmă distilate în fiorul liric iar dimensiunea baladescă, prezentă şi ea, integrează textul lui Arcade în literatura sudului nostru, alături de un Bănulescu sau Fănuş Neagu. Iată o mostră: „Mai spuzeau bucurii cu măcieşi de lumini, cu-ngânări de amin, ca într-o altă primăvară şi firea ne rămăsese întreagă. Apoi deodată se petrecură trei fapte, care ne împinseră până la cheagul răului". Istorisirea se revarsă peste margini proiectând în mit o umanitate suferindă, profund debusolată în epos-ul satului de odinioară: buimăceala colectivă provoacă, ca şi în nuvelistica lui Fănuş Neagu, mişcările deambulatorii ale protagonistului, Antim, care încearcă să găsească o soluție la haosul din satul de baştină. întreaga colectivitate se află la cheremul unui *deus otiosus,* biserica pare că a murit, foametea seceră vieți într-un tablou de apocalipsă şi totul este plasat într-o atmosferă aproape medievală, în care înfloreşte magia neagră iar oamenii devin semne rostitoare mărturisind despre vremea domniei Țiganului într-o *serpentinata* tipic manieristă: „Cum prin noaptea asta trecură şi alți fiori, zbucium de bolnavi, chemare de vite şi puzderie de lilieci, care ascuns ani de zile săgetară înserarea, zgâriară pe la geamuri, ba se şi cuibăriră prin cotloane ori pe sub paturi, multe femei, singure pe-acasă cu aşa greu de veghe, veniră răpuse în zorii zilei de-a doua până-n bătătură, ca să-şi roage bărbații să se-ntoarcă spre ele cu ajutor. Acolo, gemură de-a valma că se înează în cleiul neputinței..." ş.a. Elementul ritualic (dansul Paparudelor, Caloianul) impregnează de fapt o confesiune ce poartă încă veşmântul mult prea împodobit al unui basm sui-generis. Lectura descoperă cu destul efort frontiera permeabilă dintre simbolic şi real, decelabilă de-a lungul istoriei despre Antim şi satul său supus, pe rând, bunilor (Domnii Cavaleri) şi celui rău (Țiganul). De aici probabil şi tensiunea menținută la aceeaşi cotă

„de criză" în primul rând stilistică şi, în acelaşi timp, opțiunea lui L.M. Arcade

pentru proza scurtă. De altfel, „romanul" *Revoluție culturală* (1996) n-a putut păstra acest ritm precipitat decât cu prețul sacrificării semnificațiilor cu adevărat, tragice. întâmplarea -strămutarea osemintelor dintr-un cimitir destinat ca loc de construcție al unei fabrici de săpun - devine mai mult un pretext unde argoticul băşcălios, sarcasmul liric şi amărăciunea în realitate parodică diluează necesara proiecție simbolică şi asta într-un proces afin într-un fel cu acela din *Scaunulsingurătății*al lui Fănuş Neagu. Ajunsă, cu *Revoluție culturală,* apărută mai întâi în 1983, la „cheagul răului" lectura - impulsionată şi de interstițiile pamfletare la adresa regimului totalitar - circumscrie un spațiu al tragicului golit, paradoxal, tocmai de tragic. Textul acesta, „stânca" adăugată la „megalitul culturii româneşti", cum encomiastic de astă dată se exprima acelaşi Mircea Eliade, hipertrofiază prin inventivitate lexicală şi fals dialogică un soi de *tabula rasa.* Raportul adică dintre *vid* şi *plin* care îl conducea altădată pe Cantemir la implozia (nu numai imagistică) din *Istoria ieroglifkă*este acum blocat, el nu funcționează nici pe dimensiunea complementarului şi nici pe aceea a antiteticului. întâmplarea pură e sufocată aproape de arborescenta expresiei, departe de frazarea savantă, oraculară chiar a lui Mateiu Caragiale şi mult mai aproape în schimb de barocul sui-generis al contemporanilor citați. Sigur, umorul negru particularizează paginile din *Poveste cu țigănişi Revoluție culturală*[19]. Mai mult, referințele oblice la evenimente reale de ieri şi de astăzi ilustrează disponibilitățile unui povestitor de excepție şi care adaugă la imaginarul nostru de extracție răsăriteană eşantioane în care regăsim aplecarea către teluric dar şi nostalgia clamată după puritate, reminiscențele, active încă, ale eposului popular şi grija deosebită pentru scrisul calofil. Astfel, imaginea martorului care ia condeiul şi rememorează pe hârtie cele întâmplate nu este numai o licență extrasă din literatura de sorginte romantică. Antim doreşte victoria ochiului asupra urechii, a

celor scrise (şi care - nu-i aşa? - vor rămâne) față de cele auzite: „eu dascălul şcolii, pe nume Antim (dar mi se spunea şi Cavalerul), dintre toți cel mai greşit şi nici cel mai pocăit, m-am încumetat să iau pana în mână şi să le scriu. Şi de-nchinat le-nchin celor nemângâiați, râvnind ei mai drepți decât mine şi mai bărbați, la susu nalt prin clipa grea, sub foc de zăpadă pe o dâră de stea". Ambele istorisiri, despre satul lui Antim şi despre strămutarea cimitirului, reeditează cel puțin două situații cu finalitate aş zice inflaționistă şi simptomatice pentru proza noastră artistă, constitutivă balcanismului literar ca răscumpărare prin artă. E, mai întâi, devitalizarea într-un fel a povestirii care - prin luxuriança imagistică - solicită mai mult privirea şi nu, aşa cum era firesc, auzul fie el şi interior. Este, în al doilea rând, imperativizarea dimensiunii etice care, constitutivă literaturii orale şi, în special, paremiologice strangulează acum - prin pamflet şi ironie adesea suburbană - ceea ce ne-am obişnuit să numim esteticul, indiferent de forma de reprezentare. Echilibrul dintre „sancțiunea morală" şi „autocratismul estetic", aşa cum l-am întâlnit la Mateiu Caragiale, este tot mai friabil, până la desființare: balanța se apleacă fie într-o parte (şi e cazul acestor texte din diaspora franceză), fie în cealaltă şi aici lucrurile sunt mai grave întrucât, vorba lui Ortega Y. Gasset, culoarea prea multă îngraşă iar apoi ucide.

SPECULUM HISTORIAE „Aceasta este o carte de vise", ne avertizează Ioan Mihai Cochinescu în „prima întâmpinare, în stil nou" a *Ambasadorului* (1991) - alcătuire alexandrină şi roman baroc, fructificând motivul călătoriei spre China[20]. Nicolae Milescu Spătarul stă în umbra protagonistului Alexandru, aristocrat subțire şi putred de cultură, localizat în fabulosul veac al XVII-lea, cu amintirile sale moldave ce ritmează de altfel întreaga narațiune. Călătoria „ambasadorului" e una de fapt în cultură, de unde complicatul joc intertextual ce obligă lectura la popasuri şi întoarceri în timpul trăit sau doar evocat,

cu plăcerea disimulării în spatele Bibliotecii. Ai senzația, citind acest excurs alambicat, că *Ambasadorul*e *summa unei* cariere scriitoriceşti şi nu, cum se pare, începutul acesteia. Construcția romanului e, într-un fel, orientală, autorul împrumutând parcă tehnica arabescului: imaginile proliferează unele din altele, în realitate repetându-se, universul însuşi e o imensă sală cu oglinzi iar personajele nişte măşti ce joacă aceeaşi piesă: „Ce văd în oglindă? scrie Boccaro în fabulosul său tratat. Nici materia, nici substanța, ci spiritul. Dar în sala aceasta, oglinzile deformează monstruos, grotesc, trist realitatea, aici lungind numai țeasta privitorului, aici turtind-o; aici, umflându-i burta, scurtându-i picioarele, aici, lungindu-i brațele şi făcându-i un căpşor mic, neînsemnat în comparație cu restul. *Speculum historiae,* spune cu glas tare Alexandru, scoțând limba în fața unei oglinzi mici, ovale. *Speculum doctrinae,* mai spune el în fața unei oglinzi care-i retează complet scăfârlia, lungindu-i picioarele. *Speculum naturae,* adaugă în fața unui dreptunghi din care nu chipul său ci altul, străin, cafeniu, îl priveşte". Dedublarea, multiplicarea la infinit e susținută de invazia labirintului figurat de vegetația luxuriantă, de geografia fluidă a mediului acvatic (înflorită în imaginea, finală, a Veneției), de examenul sofistic (precum interpretarea culorilor, după tratatul lui Batista Alberti), în sfârşit, de solicitarea hipertrofiată a ochiului. „Aici imaginile capătă numele rațiunilor şi noțiunilor", îl parafrazează cineva pe neoplatonicul Ficino. Imaginația, contaminată de livresc, proliferează în imperiul rus, aproape fantomatic, la frontierele căruia prezența demnitarului chinez („askaniama") şi amintirea purei Afeleia din îndepărtata Moldovă scurtcircuitează. „Te-am întrebat cândva, despre țara domniei tale, Moldova, întrerupe tăcerea cel dintâi, mandarinul. Cercetând atlasul, am văzut că țara aceasta pare a fi un hotar. Porțile Orientului, se luminează Alexandru într-un zâmbet. Ştiu şi eu? face zâmbind la rândul lui, askaniama. Depinde pe ce parte intri. Pentru voi, sunt porțile Orientului. Pentru mine, sunt porțile Apusului". Visul,

oglinzile şi cultura se mişcă într-un *va-et-vient* amețitor, din ambele sensuri, textul mărturisind despre posibilitatea dialogului Orientului cu Occidentul şi invers. Destinul individual nu contează în marele concert al istoriei: Alexandru, tatăl nelegitim al viitorului țar sfârşeşte - *de facto* în altă „sală cu oglinzi", în Veneția familiară, obosită de disputa uscatului cu apa. în fond călătoria sa e una circulară, aventurierul se întoarce de unde a plecat şi asta cu gustul, adesea amar, al deambulării, chiar dacă revanşa, adică răscumpărarea unei vieți ratate e una de ordin, totuşi, spiritual. Extensia pe

orizontală (cu sondarea neamurilor, a spațiilor străbătute etc.) cedează locul introspecției, să zicem, pe verticală, astfel că - în totalitatea sa -*Ambasadorul* e o proză de factură autoscopică, în virtutea credinței că „nu se află cuvinte pentru a descrie o țară, tot as*tfel cum nu se află cuvinte pentru a înțelege un popor". îl găsim aici, printre rânduri, pe orientalul dezabuzat, aflat după cunoaştere şi nu înaintea ei, de unde interpretarea (= contemplarea) lumii ca spectacol reiterat în culori feerice. De altfel, basmul cu elementele sale (popoare ciudate, cetatea „alexandră" născută din ape ş.a.) e prezent în țesătura epică subțiată până la urzeală. Motivarea narativă şi, implicit, psihologică ■ ... (îndepărtarea lui Alexandru de Măria, sfârşitul țarului etc.) au doar valoare de fundal, ca şi atmosfera de secol XVII. Apelul, în schimb, la cultura Renaşterii, comentarea tratatelor de muzică sau pictură, conclavurile intelectuale transmit senzația de sfârşit de secol şi de lume. Aici, ambasadorul „nu este numai martorul, spectatorul neutru. Este cel ce transformă, este trimisul sau mesagerul. Datorită acestui intermediar, omenirea întreagă poate participa la joc", îşi explică Alexandru funcția la cererea mandarinului. „între un om de rând şi un alt om de rând, să zicem, se află judecătorul. între judecător şi judecător, legiuitorul. Doi legiuitori au între ei filosoful. între filosof şi filosof, împăratul. O clipă! îl opreşte askaniama. Oare nu sugerezi o răsturnare de ierarhii în jocul domniei tale? Ce ar urma? Intre

ambasador şi ambasador, divinitatea? Indestructibilul, Unul?" Tăcerea protagonistului confirmă supoziția demnitarului chinez: Alexandru îşi secretă lumea cărții, precum viermele de mătase gogoaşa. Limba „alexandră", cetatea de vis ce dispare după plecarea lui, muzica „alexandră", toate acestea alcătuiesc substanța, împletită ca o horbotă, a unei călătorii de fapt inițiatică. Romanul deci s-ar putea rezuma la meditația barocă despre supraviețuirea prin lumina culturii, având în subtext conştiința magiei, a vrăjitoriei ambasadorului la China. Or, tocmai la acest nivel jocul intertextual, asociativ, conferă lecturii deliciu şi textului un caracter, spuneam, alexandrin. Intrăm în labirintul cărții numai dacă îi acceptăm, ca atare, convențiile şi interferențele de planuri începând din „sala cu oglinzi". Debutul lui Ioan Mihai Cochinescu, marcat de o scriitură rafinată, prelungeşte, în amurgul nostru de veac, stilul clasicizat de Mateiu Caragiale, la care adaugă însă voluta, constitutivă manierismului în ceea ce are mai viabil.

REZISTENȚĂ ŞI ÎNSTRĂINARE Tonică şi restitutivă, fertilizată de tematica şi structurile narativei orale literatura semnată de scriitorii aromâni sau proveniți din sudul Dunării nu are caracterul sofisticat al celei comentate până acum. Ea nu se reduce nici la exercițiul de stil şi nici la epura meditației transmisă pe cale mai mult eseistică decât pe aceea diegetică. Proza, respectiv nuvelistica şi romanul, se vertebrează pe amintirea dureroasă a istoriei recente în care deznaționalizarea, exodul de populație românească din Peninsula Balcanică şi apoi recursul la memorie al înstrăinatului încercuiesc o problematică aparte. Câteodată ea depăşeşte, prin dramatism şi senzațional, cele mai neaşteptate ficțiuni: funcționalitatea, până târziu, a *vendettei,* scenele sângeroase dar şi eroice ale haiduciei prelungită până în primele decenii din acest secol, proiecția mitologică a protagoniştilor uneori cu existență verificabilă leagă, la

modul organic încă, produsul folcloric de epica lui Nicolae Batzaria, Marcu Beza sau

de cea a contemporanilor Teohar Mihadaş şi Hristu Cândroveanu. Astfel, epopeicul diseminat în creaţia folclorică se regăseşte fie în evocarea unui eveniment real - distrugerea, în secolul al XVIII-lea, a oraşului Moscopole face obiectul reconstituirii lui Batzaria, *Din vremuri de obidă,* tematic afină cu epopeea lui Nida Boga, *Voshopolea* -, fie în poematizarea spaţiului uman, alături de Pindul monumental, cu chefurile homerice şi tragicul absolut, aşa cum le întâlnim la Nusi Tulliu sau, mai recent, în ciclul memorialistic al lui Teohar Mihadaş. Povestirile, nuvelele, amintirile încheagă, la o privire globală, monografia sui-generis a unei etnii îndelung încercată în conjuncturile complexe ale Sud-Estului. Liniile monografice se precizează în proza românească, polarizată actualmente de restituţiile traversate de puternice inflexiuni lirice, pe de o parte şi de reconstruirea unor destine macedoromâne în manieră tradiţională, pe de alta. Pentru primul caz reprezentativ rămâne Teohar Mihadaş cu *Tărâmul Izvoarelor* (1968) şi *Pinii de pe Golna* (1993), iar pentru al doilea, Hristu Cândroveanu, editor al cuprinzătoarei *Antologii de proză aromână* (1977), cu masivul său roman *Marea serenităţii* (1996)[21]. Apelul la „apa mereu neîncepută a protoizvoarelor" din Turia natală (Teohar Mihadaş) şi traseul familiei Paticina, refugiată din Codruva şi trecută prin toate dic.aturile în peste o jumătate de veac (Hristu Cândroveanu) sunt, monografic vorbind, complementare şi asta dincolo de diferenţele majore din registrul narativ. Iată, un eveniment precum *transhumanta* are, la Mihadaş, solemnitate de arpegiu şi desfăşurare poematică: „Sub aceste zodii cu stătătoare străluciri albe, galbene, albastre, într-o vastitate şi-o elevaţie mobilă, în aceste spaţii şi tării de totdeauna ale Tauriei, răsună, într-o zi, către amiază, zvon îndepărtat şi adânc de clopotniţi şi de mişcătoare bazilici nevăzute. Răsunetul clopotelor şi-al tălăngilor se ridică festiv parcă din mişcătoare temple solare..."etc. Drumul spre Peninsula Calcidică e refăcut cu lux de amănunte dar şi cu aceeaşi solemnitate în *Marea serenităţii:* „O

săptămână, două, mereu aşa, din Codruva până în Peninsula Calcidică, acolo unde pământul întindea, leneş, trei degete uriaşe în Marea Egee, parcă incercuindu-i nesfârşirea apelor albastre, de sub seninul cerului înalt" etc. Peisajul montan de neuitat, portretistica în linii de gravură şi eresul facilitează proiecţia aproape mitologică. Cutare zăreşte în pragul bisericii „un şarpe galben, cu barba lungă şi ascuţită, îmbrăcat în odăjdii albe cu însemne roşii pe ele, ţinând în mâna prelungă o lumânare aprinsă" - semn premonitoriu pentru vremuri de răscruce, tragice. Spaţiul se articulează, mai întâi, etnografic: habitudinile vieţii de cioban sau de cărbunar, viaţa socială a satului sud-dunărean, portul, învelirea bolnavilor în pielea berbecilor, competiţia inegală în sistemul paideic sau, mai terestru, celebra plăcintă aromânească sunt atent rememorate ca „să se ştie", cum atenţiona odinioară ştiutorul de carte pe margini de hrisoave. Memorialistică prin excelenţă, această

literatură „prinde" specificitatea „neamurilor" - fărşeroți, saracaciani, grămosteni ş.a. - amenințate cu asimilarea şi, în final, cu dispariția. O dată cu evocarea exodului din jurul anilor 1925, perioadă ce coincide cu plasarea, în Pind, a *magirilor* sau a grecilor expulzați de otomani din Anatolia, intrăm în dimensiunea contemporană a unui spațiu uman, mereu mai enclavizat. Rămâne antologică în *Marea serenității* îmbarcarea „la Saruna" (=Salonic) pe vapor(„pampore") a codruvenilor într-o odisee fără de întoarcere. „Era un fel de plecare în *arniu,* adică • la iernat, ca-n Halkidiki, că tot pe la Sfântul Dumitru se întâmpla, cu un an mai târziu. Numai că, fără turmele de oi şi de capre... S-au oprit şi au privit înapoi, casele din Codruva îi mustrau, era limpede, şi au lăcrimat unii pe ascuns, oameni în toata firea, alții chiar au plâns cu sughițuri, pe față !" Figuri cu tăietură de legendă, evocate în *Gardani* (Marcu Beza), *Ververa* (Nusi Tulliu) sau *Caracuş* (Teohar Mihadaş) se distilează în *Pinii de pe Golna,* în chipul de nălucă al etern-rătăcitorului Moş Avghera - *memento* tulburător al unei etnii care agonizează: „Se iveşte, deci, la fereastră, când ți-i lumea mai

urâtă, chipul unui moşneag, tras la față, de culoarea cerilor care ard în biserică la denii, cu nişte ochi albaştri azurii, dojenitor de blânzi şi cu fire lungi, luminoase, colilii în barba subțiindu-se prelung". Despărțindu-se de Codruva familia Paticina reîncepe o experiență de calvar, de astă dată în Țara: strămutată din loc în loc, precipitând într-un cuplu memorabil - Iancu / Tina-Caterina - noua Codruva, dezaxată în patria de adopțiune, devine emblematică pentru un destin de fapt colectiv. Războiul din răsărit, deportarea absurdă din Bărăgan şi, mai ales, moartea atroce a lui Iancu Paticina la Canal ridică în chip tranşant problema responsabilității de ieri şi de azi a Țării față de consângenii sud-dunăreni. După învlatarea sfârşitului lui Iancu Paticina, bătrânul învățător Traian Deciu meditează: „înseamnă că Iancu a făcut drumul înapoi, pe „Amara Laie" - că laie s-a dovedit pentru noi, mai bine ne îneca dintru început, când ne-am îndreptat încoace... Şi, vreo fărâmă din el, din Iancu Paticina, va fi ajuns din nou la Halkidiki, pe unde a umblat în tinerețe...". Un arc de cerc s-a închis peste istoria consumată undeva în Pind şi apoi în „Velha", unde s-au distrus destine şi au dispărut speranțe. Romanul-frescă, impunător dar greoi ca şi construcție sau parabola străvezie, irigată liric mărturisesc - ambele - despre rezistență şi înstrăinare. Homeridul Teohar Mihadaş şi restitutivul Cândrove-.nu sunt ilustrativi pentru acest segment de literatură românească actuală.

PULBEREA ROŞIE „Locuiesc şi eu - ne spune Ştefan Bănulescu - într-o provincie de sud-est, de pe malul fluviului, într-un oraş puțin vizitat. Unde cel mai curent lucru mi se pare a fi nu banalul şi obişnuitul ci inefabilul"[22]. Universul dunărean, polarizat de cele două oraşe - ancestrala Dicomesie şi rafinatul Metopolis - ne deprinde cu „gustul poeziei şi învăluirea oamenilor în abur de poveste sacră". *Cartea de la Metopolis* este un exemplu de memorie culturală decantată până la epură şi asta prin refacerea, pe cale livrescă, a

unui

Model care se presupune că îşi conținuse şi degradeul. Totul este ilustrat printr-un proces de falsă anamneză. O dată cu imaginea antologică a omului care „înainta dând de-a dura o roată de căruță" intrăm în lumea pe de-a-ntregul inventată (Metopolis), unde supraviețuirea prin autocopierea de sine şi, mai ales, spiritul duplicitar se revendică de la un reper distorsionat de o întreagă tradiție culturală şi istorică: Bizanțul. E vorba de un spațiu uman, unde „ cu multe lucruri se lucra în dublu şi câteodată se negau între ele". Exemplele sunt la îndemână, extrase din istoria bizantină: cei doi poeți Teodor Prodromul - unul „de mahala" şi celălalt „poet de curte, lăudător al Irinei Dukas"; „învățatul de cancelarie împărătească Procopios din Cesareea a scris două istorii: una *oficială,* în care-i lăuda pe Justinian şi Teodora, iar o altă istorie, *secretă,* în care-i calomnia pe cei doi împărați ca pe nişte vizitii"[23]. între față şi revers, între original şi copie n-ar exista relații antinomice, de excludere reciprocă ci, dimpotrivă, o paradoxală convertire a unei ipostaze în cealaltă ce ne îndepărtează şi mai mult de imaginea reală a Bizanțului, aceea de „formă de universalitate" (Nicolae Iorga) milenară într-un areal al tensiunilor şi confluențelor multiple. *Cartea de la Metopolis* fructifică teza „falsificării exacte", astfel că istorisirile despre Fibula, Polider ori Marosin ies pentru o clipă în prim-plan, ca să fie înlocuite şi chiar anihilate de cele care urmează într-un *panopticum* diegetic, grefat pe grila transmisiunii de tip oral, ce întreține încă iluzia desfăşurării epopeice. Aşa-numita „tehnică a bizantinizării", respectiv jocul pe principiul oglinzilor paralele „dintre anterior şi ulterior, dintre față şi revers, real şi fals" a fost ridicat de către exegeză la rangul, îndreptățit, de „fenomenologie" care, prin hermeneutica reluărilor, a prefacerilor, translațiilor etc, „compromite orice separație tranşantă între ființare şi creație, între acestea două şi interpretare"[24]. De aici, lipsa de relief tipologic (înlocuit cu dimensiunea simbolică şi comportamentul spectacular), amestecul planurilor temporale şi inventivitatea epică *sansrivages.* Cartea despre

Metopolis se sprijină, aşadar, ca arhitectură şi producție ideologică, pe „adevărul" unic, exprimat aproape aforistic de către Aram Telguran: „în Bizanț au fost două feluri de lucruri. *Care erau. Şi care nu erau.* Sau, fiecare lucru putea avea două fețe, dacă nu mai multe". Un asemenea echivoc, aş zice ontologic în această gramatică, devine fertil pentru imaginarul ilustrat, aici, de regalitatea povestirii. Metopolisienii se socotesc urmaşii Bizanțului irrnerial, deşi Metopolisul „nu există nicăieri pe harta vechiului Bizanț". Fiecare ipoteză e pusă în cumpănă cu alta, orice construct e deconspirat până acolo încât, „atâtea complicații şi țesături labirintice de o parte şi de alta, te proiectează într-o lume a lunecuşurilor de sj irit şi de caracter, unde artificiul e mai prețios şi mai gustat decât realitatea". Ca metafore ale acestei „stări bizantine" şi, în egală măsură, estetice rămân scrisoarea lui Filip Umilitul (zis şi „bizantologul") - o adevărată „lovitură bizantină", prin faptul că adresantul este multiplu, deşi ai impresia că e unul singur; de asemenea, „feeria bizantină" ce îşi apropriază dedublarea şi gustul, hipertrofiat, al înscenărilor.

Apelul acesta, reiterat, la o matrice mai mult inventată devine pretextul arhitecturii de istorisiri, mai mult, este şi el deconspirat de statutul Metopolisului ca oraş al metopelor, de vreme ce - aşa cum iarăşi se presupune ■ din marmura sa roşie „îşi cioplea Bizanțul pietrele imperiale de mormânt". Modelul constantinopolitan („Modelul Modelului" pentru Filip Umilitul) este privit sub incidența unui *remember* cu tonalități funebre. Metopolisienii, iubitori de poveşti şi nestatornici, declină şi ei visând însă la „osul pământului", adică la „marele filon" în culoarea purpurei, ascuns probabil sub amfiteatrul de dealuri pe care a fost înălțat oraşul: „os care ar fi putut fi din piatră nobilă, poate chiar din marmoră roşie, sau măcar din vine de marmoră, sau cel puțin cu urme vagi de aşa ceva". Prins într-o țesătură de ipoteze „nenorocitul de oraş" îşi trăieşte destinul, dar nu oricum ci „într-o totală inconştiență de sine". Marmora roşie, dacă există, poate fi scoasă

numai cu prețul scufundării Metopolisului „şi în loc de destin zeiesc, ar fi apărut o groapă, o prăpastie a nimănui". *Po/j's-ul* lui Ştefan Bănulescu nu face parte dintre transliterările „Bizanțului după Bizanț" şi prin care lorga înțelegea nu fenomenul autocopierii de sine cât prelungirea - fragmentată în „realitățile balcanice" - a universalismului în cheia Imperiului Romeic[25]. E aici mai degrabă un bizantinism fără Bizanț, alcătuit din degradeuri asamblate în prima „carte" dintr-o plănuită tetralogie. Informații arheologice, culturale ş.a. despre imperiul dispărut, o anumită iconografie văzută, exclusiv, din unghiul dedublării, în sfârşit, o sumă de alte căiți se distilează în *Cartea de la Metopolis.* în loc de „osul pământului", căutat cu obstinație, generalul Marosin ne invită să contemplăm succedaneul - „acel praf roşu mai puțin sesizabil şi mai puțin tulburător când eşti aproape de oraş". Lumea de aici, trăind cumva inerțial, de la Havaet la Fibula sau „bizantologul" Filip, se resoarbe în „aura aceea de abur imperial". Cititorul, la rândul său, se lasă furat de o indicibilă poezie a crepusculului. Plonjăm adică într-un *anamnesis,* imaginat şi el, dar tăiat parcă în liniile alexandrinului Kavafis: „Oraş al metopelor roşii, oraş hrănit cu apusuri, / Aici îşi cioplea Bizanțul pietrele imperiale de mormânt. / Aici se băteau monezi calpe pentru cumpărarea şi uciderea vrăjmaşilor. / De aici, / Din acest oraş al apusurilor, / împărăteasa Zoe Porfirogeneta, / Care şi-a început aventurile amoroase / Abia la vârsta de cincizeci de ani, / Terminându-le la şaptezeci şi patru, / de aici îşi aducea agrafele de argint şi de aur / Colierele şi cordoanele, / Coroanele de frunze şi flori de metal, / Din oraşul apusurilor / Şi tot din acest oraş / îşi aducea şi alifiile pentru față / Crezând că-şi va întoarce vârstele tinereții netrăite / şi prospețimea obrazurilor". Versurile vechiului poet bizantin, cu existență incertă, sunt spuse pe dinafară la Bodega Armeanului de către Havaet. Este, de fapt, starea liminară - exprimată pe cale poematică - a Metopolisului ca „oraş al apusurilor". El îşi conține, sub formă abreviată, finalul fără glorie,

astfel că, după opinia mea, „cartea" a treia *(Sfârşit la Metopolis)* nici nu mai putea să fie scrisă. Există totuşi, compensativ, un fast al crepusculului care se desfăşoară la nivelul rostirii, al istorisirii inegalabile: bătrânele îşi vând ultimii ani de viață, femeia-

paraclisier se refugiază în clopotniță, Fibula şi Guldena părăsesc spațiul cotidian al oraşului, generalul Glad caută „osul pământului" şi, în acelaşi timp, dărâmă, în sfârşit, Metopolisul e un spațiu uman, populat mai mult cu fantome, care-şi trăieşte anii din urmă. „Ne ajunge bătrânețea şi ne acoperă. Tăcerea va fi numele nostru", spune cineva, un metopolisian guraliv care mai crede încă în puterea redemptivă, de răscumpărare prin istorisire. Prin intermediul siu oamenii „îşi leagă altfel anii trăiți" sau doar închipuiți; pentru că - nu-i aşa? - „oare ce altceva este povestea decât legătura cu noduri sfinte între ani şi oameni, făcută prin folosirea nimerită a cuvântului"?[26]

POEZIA

Poezia ultimelor decenii tratează balcanismul nu atât ca reflexul unei *drame* istorice a carpato-dunăreanului, cât drept o *parodie* a acestei drame. Ambele valențe se întâlnesc însă, diferit proporționale dar cu ponderea pe a doua dimensiune[27]. E apoi, explicabil de fapt, un balcanism *tematic,* de sursă livrescă şi mai puțin unul de substanță. Străvechea Tracie, Bizanțul, Orientul otoman şi eterna Grecie se întâlnesc alcătuind un veritabil *panopticum* liric. Dacă punctul de plecare e comun, anume acceptarea *volens-nolens* a unei particulare geografii spirituale, la fel de adevărat este că - exceptându-se poezia lui Teohar Mihadaş de exemplu - acest spațiu e privit din afară, adică mult prea exotizat, fie că avem în vedere „orientalismul calamburizat" (Marian Popa) din *Entropia* lui Daniel Turcea, inflația de cuvinte din poemele lui Dumitru M. Ion, fie logoreicele *Imne* ale lui loan Alexandru, în pofida apropierii lor - ca viziune - de spiritul adevărat al balcanismului înțeles ca dramă. O lume alcătuită din tuşe groase se deduce, de obicei, dintr-un pitoresc de limbaj, coroborat cu un erotism cu puține accente de înaltă spiritualitate, ca în *Balcanicele* (1970) lui Dumitru M. Ion. Excepțiile, câte sunt, devin notabile: „Suntem atât de singuri, lumânări de soare / Cad aplecate prin râpile balcane — / Se sting în apa rece, în pântecul de floare / Şi paseri vin spre noi, privighetori persane, / Mi-aşază una-aripa-n creştet, / Mă înconjoară cu apele de rouă - / Şi vezi, sub tine-i locul veşted — / Noi, Kiros, ne

iubim: pe lume va să plouă" *(Ciiată-ne lângă prăpăstiicrini).* Hidropicul — constant în proza lui Fănuş Neagu sau Ştefan Bănulescu — revine obsedant, - precum în *Scrisorile bizantine* (197'4) ale lui Dan Mutaşcu, fără să se ridice la o valoare de simbol. într-un univers în care, puțin inspirat, poetul ne spune că „stafia albă consumă — un madrigal", sau că „peştii crăpau de sunete bilabiale" (ne amintim de artificiile unora dintre *Poemele balcanice* ale lui George Magheru), notele grave aproape că se pierd. Reluarea, destul de simplistă, a cunoscutului vers din *Isarlîk* nu convinge despre realitatea lui *coincidentia oppositorum* în acest spațiu. „La mijloc de bine-i rău / Şi în miez de rău e bine — / Orient cu Dumnezeu / *Şi podoabe cu ruşine (La mijloc de rău şi bine,* subl. ns.). Simplul enunț, ca în cazul de mai sus, cu pretenția exprimării aforistice se converteşte totuşi, în finalul unor piese, într-un discurs liric veritabil. Rezultă o tonalitate generală, ce

conferă unitatea de structură acestor false balade. Regretul e lucid alunecând în specifică „melanholie". Poetul, „aplecat către grădina mării / Să-1 bată valul morții-n piept", reflectează: „Rămâne sigur multă moarte-n urmă / Şi veselie şi iubire şi-un monstru de tăcere - / Plecăm atât de rar plângând precum / Ne este scris în codul lumii stinse, / Şi doar podoabele mai lasă-n urmă fum / Şi monoton orbitele se umplu cu apele prelinse..." *(Voisuntem singuri?Noiapunem clar).* Obiectul evocării se estompează şi rămâne numai tonul elegiac ce sprijină, sub forma sugestiei lirice, ideea fatalismului asumat nu fără zbucium. „Şi nimeni nu se-ncumetă să râdă-n asfințit / Un leu se plimbă pe-un munte ofilit, / El labele-şi aşază sub pântec şi sub soare: / Răcnind se înfioară țărâna şi-1 sugrumă..." *(Nimic nu se ascunde în cer şipre pământ).* Finalul este extins asupra istoriei („Şi-n cuibul orb adorm plângând popoare"), asupra unui ev mediu balcanic, aflat sub proiecția unei viziuni ambigui. Lipsind o confruntare istoric-documentară — vizibilă, în schimb, la Dan Mutaşcu, —vechiul logos coboară la nivel de exercițiu retoric devenind, prin hipertrofiere „baladescă", expresia forțată a lui

horror vacui. Doar limbajul împodobit cu artificii arhaice nu poate suplini lipsa unei retrăiri efective a spațiului subsumat celui oriental propriu-zis ori restrâns la perimetru! helenic, aşa cum se întâmplă şi în poezia cu alunecări de planuri şi regrete torpilate nemilos de luciditate, pe care ne-o propune Leonid Dimov prelungind experiența urmuziană, la care am adăuga pe amintitul George Magheru. Detaşarea acestui paradoxal *homo contemplativus* împinge la exagerările, transformate în adevărate truisme, de care s-a făcut vinovată întâi atitudinea veacului al XVIII-lea francez. „Nu stați la poarta/ marelui Bizanț / Părinți înverşunați în pleşuvie // Că nu văd străzile ciocnite cianț / De talpa maicilor trandafirie" *(PemalulStyxuiui,* XXXVI). Pasta groasă a burlescului, în care excelase odinioară Magheru în ciclul despre *Balkaneus,* precipită acum în forma închisă a sonetului ce „definitivează" astfel o nedreptate seculară: „Voi trece râul vostru fără sfanț; / Minciuna-vă întreaga lume-o ştie / Şi Doamne! Ce voi mai încinge danț / în piața voastră de topaz, pustie" *(idem,* subl. ns.), urmând ca „pe-ngustele alei / Pavate-n scumpă piatră vişinie" cântecul deşertăciunii să-şi răspândească iar dezolantele-i acorduri. Bizanțul acesta, ipotetic precum *Turnul Babei (7poeme,* 1968) ori Isarlîkui barbian este o „insulă de însingurare" şi corespunde momentelor de tristețe absolută, când ne trezim „de piatră printre ere". Dimensiunea *tăcerii* circumscrisă, față de Dumitru M. Ion, unui Orient ceva mai îndepărtat, echivalează cu conştiința zădărniciei, structurală contemplativismului oriental: „.. .veacurile s-au golit şi doar / Mai țin pe ziduri măşti de chinovar / Şi-n sipet de sidef ori besactea / Cu perle sparte sub velință grea / Sedimentează, peste veghi şi denii / Milenii albe, azurii milenii" *(TurnulBabei).* Acelaşi *Turn Babei,* locuit, elegiac, de „ginte moarte" şi „priponit de căi lactee" apare „pe neguri şi funingine" „cu hlamidă împărătească" ivind „cavaleri cu stema ruptă", sau „vreun grifon eretic (care) mai înscrie / Turn Babei mort în ceară sinilie". în

„crovul iliric oglindind olimpuri", ce trăiesc în miticul

Cavaler trac (1969) al lui Ion Gheorghe, grotescul se subțiază în nostalgia pură ce nu exclude, totuşi, cadrul de coşmar. „Păduri de sicomori otrăvitori / Cu străvezii aspide veninoase, / Capcane ruginite, munți de case / Cu, rătăcit prin clisă, câte-un iris / De călătoare Ibis, crunt Oziris..." *(idem).* Ceva din fabulosul folcloric, dar şi din suprarealismul viziunilor voit naive ale *Zoosophiei* (1967) aceluiaşi Ion Gheorghe tincturează şi completează artificiul versului. Poetul va construi „din cuburi un Bagdad" într-o atmosferă contrafăcută, nu fără un deliciu al grotescului, ce elimină moliciunea formelor din obişnuita pictură exotică. „La colțul pieții de canari / Dorm starețe, de dimineață / Răcori de tropic, în şalvari, / Lmoadă funtele de ceață" *(Rondelul starețelor goale).*

Mai credibilă rămâne, în schimb, imaginea vechii Hellade, evocată nu prin ricoşeul lucidității ce fixează un Orient oricum prezumtiv, ci într-o manieră pillatiană am spune. Spațiul mediteranean, saturat de lumină, se construieşte şi ritmic, în baza perceptibilă de armonie clasică. „Piloni de alabastru — drept din mare / Țâşnind, cu ciucure de scoici în ei, / Oraşe cu barăci şi lupanare / Pe promontoriu, ordonând scântei..." *(Rondelul unor clasici zori).* Atmosfera e halucinantă şi plină de mişcare, Leonid Dimov închipuind un *hagialâc* din care nu lipseşte cromatica violentă, ^mblânzită de unduirea visului solar. Este un „meleag gelatinos", încă forfotind de viață, pe care poetul îl străbate „prea calm în lunecare", cu nostalgia mioritică a spatului balcanic, ca în această *pastorală;* „Turmele mânate spre apus / Scutură ciulini din albe Grecii / Şi privesc din turn spre mare, jos, / La Cabirii ce corăbii mână / Când, târziu, cimpoiul uleios / Ii îndeamnă înapoi, la stână". Sentimentul, uşor nostalgic, încrustează sensibilitatea poetică reliefând o predilecție manifestată şi în poezia interioarelor. Ea aminteşte de arta de „perspectivă" bizantină a lui Adrian Maniu. Urmând distincția lui Wolfflin, aceea dintre liniar şi pictural, desigur că poezia odăilor împlineşte dezideratul picturalității. Culorile „zac", disperate, în

singurătatea totală a obiectelor ce se îndreaptă indubitabil spre moarte. Este o epocă revolută, de ev mediu reînviat parcă în joacă, dar cu conştiința acută a ireversibilității sale. „E purpura adâncă-n draperie / Cu fluturi de email în cute-ascunşi / şi mantii de prelați plecați să fie / In reci bazilici de pontife unşi, // E galbenul spătarelor de jețuri / Cu bumbi albaştri în rețea dispuşi, / Din glastre cafenii când suie cețuri / şi scârțâie-n peisaje cărăbuşi" *(Poemulodăilor).* Situat, la modul afişat parodic, într-un „letargic ev aleluit alene", poetul se închipuie la un moment dat, asemeni lui Hermes, cu aripile tăiate şi „etern oprit din zbor / Deasupra lespezilor grele" *(Eleusis,* 1970) într-un gest de neputință. Mai trebuie să mire oare, in acest stadiu şi în orientarea de care vorbim, primatul cuvântului decorativ, desprins de semnificațiile de ordin social, istoric, filozofic ş.a., pe care ar fi necesar să le acopere? Astfel, pe lângă faptul că *Marcia alia turca* „are, firește, o semnificație parodică, de şarjă amicală, vizând unele tipuri de poezie practicată de confrații de vocație", cum mărturiseşte Romulus Vulpescu *(Şi alte*

poezii, 1971), experimentul acesta se vădeşte mai interesant în contextul ce ne preocupă. Există aici un fel de poezie pură a limbajului, în fapt noțiuni asemnificante împletind oarecum muzical țesătura poemului: „...paceaure pe parmaci, / pezevenghi pe parmalâk, / pehlivani prin paşalâc, / pişicheri prin paralâc: // refenea-n ramazanlâc: / Resm: rachiu de-o rubia, // raft, ravec, ruşet, raia. / - Rechipta, ruteaua ia". Sintagma propriu-zisă lipseşte dar se bănuie în marşul.alfabetic al cuvintelor turceşti, ordonate pe un fir ritmic, sacadat. Un gen de poezie pură, pe care interpretul medievalului Villon o rezolvă în sensul arabescului sonor frizând gratuitatea, dar şi gustul amar al iluziei, izvorât probabil din inexistența unui cifru real. Intenția parodică se converteşte în autoironia strălucitoare excluzându-se. tocmai din această cauză, ceea ce se numeşte obişnuit *manieră.* Notele grave sunt subtextuale. Ele se desprind pe parcursul actului de derulare a unităților sonore - cuvintele - ce parcă îşi înțeleg menirea de joc

factice. „Comentariul" burlesc urmează resemnării consumată mecanic într-un fel de „gol istoric", redus aproape grotesc la ziua banală, fără dimensiune: „Ne invadează lenea unui vis / Pe care-1 anulăm cu-o şovăire: // *Ne reculegem într-un cerc închis* / Ce nu permite ochilor s-admire.. „ *(In fiecare zi—sub*\. ns.). Totul devine ficțiune („Noaptea-n portul putred mai debarcă / o nălucă doar, cu păr de Parcă..." — *întoarcere),* iar *Tristețea* lui Ulisse sfârşeşte în tăcerea eternă: „Cu visul retezat în somn de săbii, / Dormim zdrobiți de lespezile lunii: / în somnul celeilalte mor corăbii / Şi-un zeu se-neacă încurcat în funii". Rămâne totuşi mecanica pe undeva logică a cuvintelor, valul policrom al *mayei* umple recipientul poate din voința ancestrală de iluzionare, caracteristică Orientului. O undă de tristețe — derivată din conştiința artificiului, ca la Dimov — acompaniază dansul cabrat al vocabulelor ce-şi păstrează doar masca sonoră, lăsând în urmă un ciudat sentiment al perisabilului: „Aga, ageamiu, Ahmat, / aferi, Afifadet, / agarlâcuri, acaret /..." etc.

Reînviate de „lenea unui vis", cuvintele se angajează în ultima aventură, sterilă. Imposibilitatea de-a evoca se subtilizează în drama cuvântului însuşi. Astfel că, permanentizat de „gramatica istoriei" şi crucificat, în acelaşi timp, între „cotoarele cărților", ce „depun sărutări de argint în lumina anaezei", şi Bizanțul din *Scrisorile bizantine* ale lui Dan Mutaşcu est? unul filologic justificând această linie de alexandrinism poetic. Recuperarea prin logos aparține de altminteri unei tradiții caracterizată - la nivelul culturii populare — prin erudiția orală a filozofului antonpannesc. înainte „de-a fi fost salvat/ de lumina fosforescentă a mozaicurilor", marele *polis* se conservase deja în arta lui Psellos, care „a înnobilat anotimpurile / cu vorbe de lepră şi de distincție". Poetul reface şi el aventura superbă în inutilitatea sa: „pretutindeni cuvinte / cuvinte şi amintiri" umplu golul simțit aproape camilpetrescian („simt vidul bizantin în toți porii...") asemeni „peştilor aburinzi" ce, la petrecerea din palatul lui Dighenis Akritas, „se lasă

prinşi pentru a umple golurile / farfuriilor de aur şi platourilor de cuarț", în virtutea principiului *horror vacui.* Desfăşurându-se în rememorarea mozaicală cuvântul

restaurator se epuizează în Constantinopolul îmbătrânit şi tragic. Un poet bizantin „purta în sine sinuciderea prin vers", aşa cum, în *Scrisoarea unui neguțător din Trebizonda* „o mare de cositor / naufragia în propria ei nemărginire". Cuvântul se preface într-o „pendulă de pecingine", veninosul Procopius trece — prin veac — pe sub „prapurii epitetelor", cutare retor străluceşte „pe sub îndrăznețele adjective", în timp ce, melancolic, basileul Ioan Cantacuzen vede „stelele / traduse parcă din greceşte / Părând / imitații înghețate ale cuvintelor" într-un epos spulberat de-acum de tristețea sfârşitului de lume. Doar bătrânul bibliotecar al lui Konstantin Porfiroghenetul - completând vlăguita tipologie bizantină — mai păstrează ceva din aura homerizilor de odinioară: „Punctual şi cuviincios îmbătrânise / în Palatul sacru / şi şoarecii l-au învățat de-acum / pe Aristot / pe dinafară...". în mod asemănător, în mitica Tracie, „el, cel dintâi numindu-se / Manimazos, / el, a doua oară, numindu-se / Orpheus / el, a treia oară, numindu-se Pitagora", este atins de aceeaşi boală. *Cavalerul trac* „luă buruiana logosului şi se neferici", în sensul că „ceea ce-1 va ucide va fi cuvântul / şi-auzirea celor neauzite", iar urmaşii săi — iviți din întâlnirea cu „Logoslavia fecioară" — vor fi „cuvintele femei şi cuvintele bărbați" ce stăpânesc, aşa cum am văzut, şi Bizanțul lui Dan Mutaşcu.

Discursive, sugerând cu finețe tocmai oboseala retoricii, *Scrisorile* acestuia înscenează un Bizanț mai mult parodic dar şi hieratic amintind, prin asimetrismul frazei, de stilul iconografic, deosebit totuşi de cel al poeziei lui Adrian Maniu, precum şi de optica naiv-folclorizantă din *Zoosophia* lui Ion Gheorghe. Sunt de fapt ipostaze diferite ale aceluiaşi stil corespunzând unor atitudini deosebite. Un tragic de factură livrescă, sublimizat până la incolor, dă şi aici impresia de artificiu, deşi Bizanțul imaginat'astfel trăieşte totuşi ca *idee* prin

lamento-vX — mai grav ca în cazul lui Dumitru M, Ion — ce traverseizâ timpul văzut „ca o gramatică a perfecțiunii". Pe malul Bosforului, urnit Xanthos lidianul vede melancolia născându-se „din căsătoria sufletului cu umiditatea", umbrele lui Akritas şi Belizarie, ale basileilor şi retorilor acoperiți de unitare individualizează amurgul implacabil. Timpul, istoria şi, am adăuga noi, cuvântul „ninge uriaş" peste oraşul-fantomă, unde meditația este punctată de acordul final al „mani treceri". Imaginea, de astă dată antologică, amplifică fiorul elegiac, ce salvează de fapt întregul ciclu de aspectul general de *logogrif:.,...* Şi-n ochiul cel hipnotizat al golfului / mai trec nu o dată mai trec / delfini ca zăpada vineție / de jur-împrejurul capetelor plutitoare / delfini ca nişte patriarhi înecați". însingurat definitiv, Iustinian trăieşte declinul oraşului „ca o cangrenă de safire". Numele împăratului se strecoară „prin cercurile anotimpurilor" până la noi, dar „somnul" acestuia se eternizase încă de-atunci printr-o fatalitate a istoriei, ce depăşeşte ~ sub forma unei drame fără soluție — conştiința că ne aflăm „la marginea geometriei": „...apoi am adormit cu fața către Asia / şi privighetoarea a tot cântat / până când instinctul zorilor a adus: rozul uluit, / galbenul repetând mişcările nisipului / şi privighetoarea a tot cântat / până când cântecul ei a devenit bizantin" *(Scrisoare a luijustinian către un prieten).* Poetul evită clişeul ce se instalează în „imnul" despre *Jnstinian împăratul*al lui Ioan Alexandru („Frumos te văd în zori treaz / O dată cu Aurora sub

cerul / Sfânt al Răsăritului // Lucrând, lucrând..."), în Bizanțul, ireal şi acesta, al lui Dan Mutaşcu, o dată cu frigul „multicolor şi filologic, sonor şi metalic", *lumina*— concept fundamental în spiritualitatea răsăriteană - „se înfige în vârfurile platanilor / şi drumul către Constantinopole sângerează poeme..." grave, melancolice într-o orchestrație de motive ce converg în conceptul, destul de neprecizat (cf. *Străinătate* în *Vămile pustiei),* al pustiei din *Imneie bucuriei.* „...Acolo-n Răsărit primară / Pustia viețuie fecioară", citim într-un loc pentru ca, altă dată, într-o *Cântare veche,* „Din Răsărit

pustie pustia (?!) / Lumina umbrii din făptură". *întoarcerea poetului* (din care am reprodus primele versuri) spre matricea noastră spirituală este reală şi plină de forță lirică atunci când nu conceptualizează excesiv. Prea încărcat, poemul despre *Hagia Sophia* eliberează, în final, elegia pură: „Stinsă-mpărăție, cum stai aici cu zborul / Retezat şi ciocu-nfipt în noaptea din pustie. / Sophia-n frigul bolții atârnai, Funia / Clopotului meu himeric şi când a fost/ spre ziuă mă lăsai să cad cântând / în marele-ntuneric". Viziunea se amplifică până la tragic conjugându-se cu mioriticul resimțit organic: „Departe-n Răsărit se crapă-ncet de zi / Păstorul ud cu oaia în spinare / Se-ntoarce sfârtecat de printre lupi / şi satul mort îi cade la picioare" *(Strunga oilor).* Este aici metafora unei drame ce defineşte balcanismul nostru pe o latură a sa —, localizată în spațiul ce, evocat mereu, constituie laitmotivul întregii opere de până acum a unui balcanic autentic, Teohar Mihadaş. Mit real şi totuşi pierdut pentru totdeauna, *Tărâmul izvoarelor* (1968) nu ne poate fi redat decât sub formă de ficțiune, cu mijloacele poetului de nedezmințită şcoală clasică. „Melopeea întoarcerilor noastre în timp", cum constata criticul Hristu Cândroveanu, are drept obiect ținutul Tauriei, o Tracie alunecată în fabulosul ce poartă învestitura baladescului autentic. *Orizontulnatalva* fi retrăit cu tristețea viguroasă a aceluia ce mai simte mireasma aspră a munților din îndepărtata Macedonie. Poetul „desprinde / Vedenii, dintr-altă poveste" *(Orizont străbun),* înşirându-le pe un fir de gravă nostalgie. Adevărata „întoarcere a poetului" o găsim aici, organică, lipsită de spectaculosul livresc, deşi avem doar *Reminiscențe* (1969) ce fragmentează un bănuit suflu epopeic. „Culcat în aşternuturi de-azururi şi de soare", întârziatul aed invoca imaginea „haiducilor în sânge", precum şi pe aceea a cadrului monumental unde, în „ziua a treia", „Din când în când, / Căzând, / Mari păsări albe, / Țipăt de moarte-mplântă pe versanți" *(Ziua a treia).* Vechea Helladă se transformă în amintire mereu mai pahda: „Loc al pieirii, năpădit de timp! / Viperi pândesc pe stinse

sanctuare. / Cenuşi, îmbălsămați-mi fruntea cast, / La ora depărtărilor amare" *(întoarcere).* Versul liturgic, funebru şi aproape oracular e subliniat cu patos romantic: trimiterile la o istorie vitregă se fac prin metafore simple, tradiționale aş spune, dar încărcate afectiv. „Din toate părțile lumii, / Vânturi goneau / Peste toate hărțile -, / Peste aşezări statornice şi izolate, /Peste sate, peste sate" *(Recviem).* Suntem departe de ipostaza declarativă din *Cavalerul trac:* ceea ce stăpânea Manimazos „era o răscruce / a ceea ce stăpâniseră ai săi / şi-a ceea ce aveau să stăpânească. // Pământul său era o

răscruce / a popoarelor..." etc. Autorul „reminiscențelor", „în trace orgii zămislit, şi-n tesale / iubiri", îşi reafirmă „orizontul străbun" într-o proiecție de basm: „De trei ori cu spada, de trei ori cântând, / Prin sângele-mi tracic, această poveste. / O, sobru Roman, august nu te-ndupleci! / Sublimii Elini tăind înălțimea! / în trei, ale mele, aceste vecii, / Nu-ncape niciunde sluțimea" *(Eu).* Afirmarea „orizontului" este, la Teohar Mihadaş, în primul rând una epică, proprie de altfel moralismului dominant în perimetrul cultural sud-estic. Acelaşi sens etic-justițiar ne întâmpină în *Imnele bucuriei sau* în citata *Zoosophie* a lui Ion Gheorghe — exemplu interesant de prelucrare, în spirit folcloric-suprarealist de astă dată, a livrescului. Icoana pe sticlă este corespondentul plastic al acestei poezii, fermecătoare în naivitatea sa contrafăcută. Față de antecedentul *Şerpoaicei* lui Adrian Maniu, *Zoosophia* realizează o parodie a baladescului istoric, fără să elimine însă accentele cu adevărat grave din istoria națională surprinsă în totalitate. „Calul zice: Hai, Doamne, hai, / cum erai, cum nu erai: / pe biserica Sfânta Sofia / să vezi cum doarme dropia — / câtă vreme să se ție / orice-mpărăție? // Poarta din Balcani / a luat foc într-o sută de ani..." *(Inorogul).* Stilizarea se produce nu prin simplificarea liniilor şi înlocuirea perspectivei cu planul unic, ca la Maniu sau uneori Leonid Dimov, ci prin aglomerare, îndreptățind aserțiunea despre „arhitectura asiatică" a poemelor de aici. într-adevăr, *Grifonul, Inorogul, Licorna,*

Vasilisculş.a. se caracterizează - asemeni figurilor din arta fantastică a Extremului Orient - printr-un *polimorfism,* dar unul epic şi nu de imagine, ca în cazul animalelor din bestiarul lui Dimitrie Cantemir. IVliticul şi istoricul sunt asimilate de către un ochi naiv: sentimentul magicului se infiltrează şi aici, în rezonanțele descântecului primitiv, stilizând lamentările, prin natura lor subiective, într-o rețea de simboluri specifice creației folclorice (Chiralina, Manole ş.a.), dar şi universului nostru cult (Dosoftei, Urmuz etc). Iată un exemplu: „Despletită, Eva copilandră / s-a prefăcut în salamandră - / Chiră, Chiralina, / floare de grădină, / te-a spălat apa de vină." *(Grifonul).* Fragmentul nu diferă, ca tonalitate, de *Cântecele de câmpie* (1968) ale lui Ştefan Bănulescu. Motivul este acelaşi: „Chiră, fă, Chiră de piatră, / îți plânge ploaia pe față, / Ploaia din urmă, de piatră" *(Cântec de dobrogean bătrân),* alături de simbolul *Dropiei* - adevărată fata morgana - localizată în Câmpia Dunării şi contribuind, împreună cu alte motive, la suprapunerea parțială a sferei *balcanismului* literar peste aceea a *spiritului muntean.* Imaginea e extrasă in întregime din eposul folcloric: „şarpele cu cap de vultur, / Cu plete galbene în jur, / La gât cu soarele roată / Cu piept şi sfârcuri de fată, / Cu coroana de regină, / Cu aripile-n țărână, / Stă cu pieptul dezvelit / Tremurat în asfințit". Plăsmuirile din *Zoosophia* au însă, luate în totalitate, numai o valoare de însemne heraldice, spre deosebire de vizionarismul profund din burlesca şi, în acelaşi timp, „melanholica" *Istorie*

ieroglifică. De altfel, aşa cum observam cu alt prilej, construcţia barocă a lui Dimitrie Cantemir fundamentase *încă de pe atunci* această linie a balcanismului nostru, redusă acum, după preluările lui Anton Pann, I. L. Caragiale şi Ion Barbu, la automatismul lingvistic şi analogia în spiritul urmuzian ce credem că - alături de „experimentul" de tipul celui semnat de R. Vulpescu de pildă - o închide definitiv. în pofida grifonului ce plânge „de trei ori", anume, „pentru tată / lacrimă spurcată: / otravă de argint viu / lacrimă pentru fiu, / şi-a treia oară cu sânge / pentru moşia pierdută mai târziu", impresia generală transmisă

nouă de „bestiarul" lui Ion Gheorghe este una de caricaturizată candoare şi narcisism estetic în aceeaşi măsură. E remarcabilă însă intenţia autorului de a regenera modernismul poetic prin folclor. Descântecul, versul psalmic, expresia de cronică, motivul de baladă, cadenţa basmului şi cromatica stângace a icoanelor se împletesc în acelaşi cuvânt recuperator, caracterizat prin decorativismul violent şi oferind, paradoxal, un indefinibil parfum de *cântec vechP.* Fantezia nu se bucură de „eliberare absolută", tocmai pentru că voinţa de rafinare a livrescului cvasifolcloric are asupra sa un efect coercitiv, imprimând astfel poemului hieratismul imaginii de icoană, ce ridică artificiul - obţinut prin îndelungată deliberare - la rang de valoare estetică.

Ajunşi în finalul schiţei noastre, ne punem în mod firesc întrebarea: alexandrinismul acesta să fie rezultatul unor posibilităţi de acum secătuite pentru totdeauna după perioada cuprinsă între Anton Pann şi Ion Barbu, ca urmare a devitalizării unui anumit filon liric?

Să observăm, mai întâi, că distanţarea — mereu mai accentuată - ce duce la utilizarea livrescului ca sursă aproape unică, este explicabilă istoric. Această îndepărtare continuă de trecutul otomano-fanariot şi, mai larg, de amintirea substratului tracic, nu putea să rămână fără consecinţe în planul poeziei. Or, în ordinea celor de mai sus, abrogarea - de multe ori involuntară — a spiritului, a *substanţei* balcanismului în favoarea *clişeului* (a decorativului şi mai puţin a pitorescului funcţional), dar cu valoare - şi aici e greşeala! -de „model" incriminat etic, provine tocmai din caracterul acuzat livresc al prelucrării. Motive specifice (Chira, Manole ş.a.) sau forme lingvistice circumscrise spaţiului sud-estic, deci simplul balcanism tematic, oricum exterior, nu poate înlocui lipsa acelui „duh balcanic", regăsibil la un Caragiale sau Ion Barbu. E adevărat însă că un numitor comun din exemplele citate este „melanholia" specifică, esenţializând balcanismul ca dramă, indiferent că e afişată (Ioan Alexandru, Teohar

Mihadaş s.a.), subtextuală (L. Dimov, Ion Gheorghe), sau de-a dreptul încifrată. Atitudinea dual㠄 parodică şi elegiacă, se prelungeşte şi aici motivând apartenenţa scriitorilor — măcar pe o latură a creaţiei lor — la familia pe care o numim „a balcanicilor". Pe de altă parte, dicteul suprarealist, precum şi maniera urmuziană nu egalează rezultatele interbelicilor A. Maniu ş.a., ce credem că istovesc o vână de stil, chiar dacă poeţii analizaţi aduc contribuţii notabile şi în acest sens. Că lucrurile stau

astfel ne-o dovedeşte situația simptomatică, estetic vorbind, a baladei. Dacă sud-esticul manifestă o adevărată vocație pentru formele epicului, dacă, apoi, geniul liric al nord-dunăreanului a asimilat elemente din cultura peninsulară dându-le o nouă strălucire, astfel că în *MeşterulManole* (exemplu clasic!) baladescul traversează un repetat proces de liricizare, în perioada de care ne ocupăm la un fenomen de dezintegrare a baladei. E drept că, în continuare, *Unicornul* lui Vasile Nicolescu e o reuşită baladă lirică, de asemenea, *Chira Chiralina* a lui Mihu Dragomir sau *Meşterul* lui Labiş. Dar apar şi forme hipertrofiate ce nu conving *(Cavalerul trac),* alcătuiri compozite în dosul cărora abia ghicim un fir epic *(Balcanicele),* convertiri în „imne" ce nu refac pierdutul suflu epopeic *(Reminiscențe),* ori surogate de balade-chintesență, ca în cazul *Zoosophiei.* O fericită excepție este fără-ndoială „recitirea" poetului Gheorghe Tomozei, care ne restituie „din cioburi de vopsele văratice, adesea pline de inocență", cronica despre Mihai Viteazu a vistiernicului Stavrinos *(Cronica lui Stavrinos,* 1975).

Nu e vorba desigur, în finalul acestor aprecieri, de existența unui fenomen de epigonism literar. Dacă, alături de proză, poezia contemporană este rezultatul unei transformări de viziune, orientarea la care ne-am referit — cu o justificată şi evidentă tradiție — aşteaptă nu atât să fie sugerată sau propusă, ci *impusă* şi de lirica actuală, făcând legătura creatoare (şi convingătoare estetic) cu antecedentul cel mai apropiat în timp, acela al perioadei interbelice.

II

ALGORITM SUD-ESTIC

Câteva stereotipii

în limbajul curent *balcanismul* continuă să ilustreze o tară descriptivă şi categorială. Este ca şi cum semnificantul acesta se întinde ca un elastic peste realități şi ideologii variate iar finalitatea acestui proces este, paradoxal, una de negare şi apoi de autonegare. De la o circumscriere geo-politică, proiectată pe o situație de destin, termenul de *balcanism* se încarcă cu o sumă de atribute, multe străine de el, ca să se întoarcă, iarăşi, ca un bumerang crucificând astfel, în chip nedrept, un spațiu de confluențe multiple şi condamnat parcă la neşansă istorică. „Chiar şi repudierea democrației trebuie să poarte stigmatul balcanic", nota recent Măria Todorova referindu-se la o sintagmă eliadescă -„democrație balcanică"[29]. Descoperit dar şi inventat de către călători şi diplomați, mai cu seamă atunci când se disputa, între puterile europene ale timpului, aşa-numita „chestiune orientală", *balcanismul* cumulează numai în secolul XX o mulțime de clişee ce provoacă, în general, iritare în loc să îndemne la introspecție, cum cerea nu de mult regretatul Al. Duțu. Contaminări reciproce grevate de aceeaşi neînțelegere fundamentală (de la *bizantinism* la *balcanism* şi invers, delimitări insuficiente *(balcanitate / balcanism)* sau perpetuarea decalajelor economice şi de mentalitate între Est şi Vest, la care se adaugă prelucrările din imaginarul mai ales literar, saturat de senzațional şi pitoresc pe latură decorativă mențin conceptul într-o zonă a contestărilor *de plano.* Or, acelaşi Al. Duțu atenționa că „există un sâmbure dur al balcanismului care trebuie descoperit şi analizat,

dacă se urmăreşte o veritabilă integrare în Europa a zonei"[30]. Citez aceste considerații recente deoarece ele se alătură unui veritabil corpus de studii menite să depeiorativizeze conceptul şi asta în câteva contextualizări absolut necesare, dacă ar fi să amintesc doar problema „mentalității balcanice" (pe linia Jovan Cvijic - Kitromilides), Balcanii ca alteritate în discursul occidental dar şi central-european sau chiar otoman, raportul dintre „solidaritățile organice" şi „solidaritățile organizate" din sud-est ş.a. Istoria modernă, respectiv istoria mentalităților sau examenul comparat al imaginarului oferă un inventar mai plauzibil al conținutului de profunzime pe care termenul de *balcanicii* acoperă. Deocamdată, concurența cu judecata comună dă câştig de cauză acesteia din urmă, cu atât mai mult cu cât o parte din. universul ficțional dar şi din reflexul critic preia evantaiul de poncife, interpretându-le de obicei din unghiul etic. Spre exemplificare, o lucrare interesantă, semnată de către Sergiu Ailenei[31], conține, în capitolul consacrat lui Mateiu Caragiale *{Balcanismulca tipologie),* o adevărată *summa* a ipoteticului „suflet balcanic". Iată-le, extrase din contextul studiului de stilistică, nu înainte însă de a enunța, împreună cu autorul, cele „două posibile sensuri ale balcanismului, cel specific zonal şi cel de particularitate strict etnică" (?! - n.ns.). Ce este aşadar balcanismul sau, mai exact, care ar fi mărcile de recunoaştere al acestuia? Să le enumerăm: „deriziune facilă", „nestatornicie funciară", „empirism ostentativ", sentimentalism ieftin", „familiaritate agresivă", „adaptabilitate de factură cinic-grosieră a personajului" ce, se concede, „depăşeşte totuşi limitele spațiului balcanic", „spiritul gregar", „viziune infernală", „axiologie socială răsturnată", „deviație etnică", „nebunia generalizată", lipsa de uniformitate coloristică şi instabilitatea caracterului", cheful ca „replică diformă la hedonismul filozofic", „instinct malefic de deriziune şi distrugere", „hedonism rudimentar de esență popular-orientală", „epicureism popular", „etnocentrism agresiv", „cinism grosier", „caracterul inconstant al agresivității",

„precaritatea şi dezechilibrul stilistic al arhitecturii balcanice", „vulgaritatea structurală a limbajului", „senzorialismul ostentativ" ş.a. într-o atare optică Arnotenii alcătuiesc „spațiul concentrat al esenței balcanice" iar Pirgu e tipul reprezentativ pentru „infernul balcanic". Gravă mi se pare aici caracterizarea reductivă a balcanismului. Mai mult, în conglomeratul atributiv de mai sus, alte trăsături pe care le-am descoperit şi le-am dezvoltat în mai multe lucrări - enunțate fiind, aproape că se pierd sub avalanşa de circumscrieri negative ale conceptului. Ar fi, după opinia mea, cel puțin două elemente definitorii pe care analiza stilistică le-ar putea - cum să spun? - re-argumenta în ideea specificării a ceea ce am numit *balcanism literar.* E vorba, pe de o parte, de balcanismul ca *asociere de stări contrastante,* reiterat de autor, fără citare normală[32] şi, în al doilea rând, de *balcanismul ca răscumpărare estetică a unei drame colective* - idei şi observații care, dincolo de faptul că totuşi le-am pus în circulație, rămân fertile pentru un examen stilistic. O asemenea aplicație, făcută pe grila lui Auerbach sau Alonso, ar putea confirma sau - de ce nu - amenda demonstrația noastră că, la Mateiu Caragiale, „sancțiunea etică" este perfect echilibrată de ceea ce numeam, încă din titlu,

„autocratism estetic". Mai exact, *balcanismul literar* ca şcoală de stil (intuită de altfel, de către Paul Zarifopol atunci când acesta descoperea, la I.L. Caragiale, teoria artei ca „exces", de extracţie meridională) particularizează - şi examenul stilistic o poate dovedi - relaţia antinomică dar şi, paradoxal, complementară, dintre „planul realităţii şi cel al imaginarului compensatoriu" şi de asemenea, iluzia libertăţii în „spaţialitatea prin excelenţă închisă" şi pe care o numeam altădată *spaţiu adiabatic,* analizându-i funcţionalitatea specifică de la *Istoria ieroglifică* la *Principele.* întrebarea, acuma, în ce măsură balcanismul literar este, după epoca interbelică, o experienţă estetică în curs de epuizare reclamă o reaşezare a problemei generale a balcanismului, ce va trebui să conducă la înlăturarea multora dintre stereotipiile enumerate, doar

parţial, în rândurile de mai sus. *Balcanismul(delimitabil* de *balcanitate)* trebuie analizat în cel puţin trei accepţiuni coextensive. Mai întâi, balcanismul este o realitate politică şi etnică fragmentată generând conflicte armate şi sentimentul/conştiinţa a ceea ce am numit *echilibru instabil.* în al doilea rând, din unghiul mentalităţii, balcanismul - ca dramă colectivă însoţită de reversul său parodic - este parte integrantă dintr-o adevărată filozofie a supravieţuirii. Există, în sfârşit, balcanismul ca răscumpărare prin artă şi cu funcţie compensativă, provocată dar şi întreţinută, generic vorbind, de regimul autocratic şi de spaţiul închis, adiabatic.

în prima accepţiune - balcanismul ca realitate politică şi etnică fragmentată - au apărut dezvoltări, majoritatea prin calchiere. Astfel, *libanizarea* sau, mai recent, *kosovizarea* particularizează stări conflictuale, aproape eternizate, ale unui „model" asimilat de conştiinţa colectivă printr-un alt poncif: „butoiul cu pulbere" al Europei. De asemenea, în ipostaza secundă - balcanismul ca mentalitate condamnabilă şi filozofie a supravieţuirii - reflexele, reiterate şi acestea, circumscriu un comportament caricaturizat dar şi tipologia bogată a lui *homo duplex,* cu toate că aceleaşi paradigme umane (eroul, prelatul, înţeleptul ş.a.) au fixat şi profilul estului european în ansamblul istoriei continentale. Ultima dimensiune - balcanismul ca răscumpărare prin artă a unei geografii adiabatice - trebuie înţeleasă ca o şcoală de stil ce aglutinează sensibilităţi diferite (oriental/ occidentale, de extracţie nordică şi meridională ş.a.) şi, axiologic vorbind, ca o formă de libertate în primul rând interioară în condiţii de regim preponderent autocratic.

Sensurile peiorativizate ale termenului de *balcanism* sunt redevabile în bună măsură *bizantinismului,* conotat depreciativ de mentalitatea vestică, puţin dispusă să-şi asume măcar o parte din culpabilitatea dezastrului suferit de lumea creştină la 1453. Văzut doar la limita subtilităţilor retorice excesive sau, mai rău, pe aceea a

comportamentului duplicitar ca un dans pe sârmă şi ilustrare perfectă a politicii perfide Bizanţul şi, corelativ, *bizantinismul devine* un soi de *nomina odiosa* ce prinde rădăcini adânci în veacul romantic, ca să se prelungească - în această grafie! - şi de-a lungul secolului trecut. Acelaşi Al. Duţu observa că „nu mai receptăm *bizantinismul* în puritatea lui, ci într-un amestec de *orientalism* sau *balcanism"*[32]. Imaginarul literar

îndeosebi a perpetuat sintagma de „bizantinism al decadenței" (Mateiu Caragiale) ca efect al contaminării de care amintea Al. Duțu şi asta în paralel cu faptul că adevăratul Bizanț a început să fie redescoperit treptat, întâi de filologi şi apoi de către istorici. Bizanțul a fost o întreagă lume şi bizantinologia europeană - de la Krumbacher şi Iorga la Pertusi ori Cavallo - a contribuit decisiv la înlăturarea desenului reductiv, cu toate că o parte din restituirile literare mențin, cu excepții redutabile, culoarea grasă şi deformatoare. Alcătuirea quadruplă a *omului bizantin,* studiată magistral de către Nicolae Iorga, la care se adaugă fixarea tipologică a acestuia[34] au făcut să reculeze atributivările neinspirate şi peiorative de tip „atitudine bizantină" sau „comportament bizantin". Criticul convocat de noi anterior - şi l-am numit pe Sergiu Ailenei - notează cu îndreptățire că „la fel ca ideea de balcanism, bizantinismul poate fi privit dintr-o perspectivă spirituală mult mai nuanțată şi în acelaşi timp neutră şi nu într-un sens unilateral, exclusiv moralizator, cum apare la unii autori"[35]. Sadoveanu, în acest sens, echilibrează reflexe, bine asimilate, din lumea bizantină propriu-zisă (în *Frații Jderi)* cu stereotipiile (din *Zodia Cancerului)* ce existau în număr mare deja în perioada interbelică. E la fel de adevărat însă că perechea Bizanț/bizantin(ism) a fost conotată depreciativ şi datorită unor stări *de facto* consemnate de istorie şi comentate *(id est:* amplificate) de istorici, ca să se întoarcă la termenul generic şi derivatul acestuia. Se ştie astfel că *Bizanț a* fost înlocuit treptat, ca şi termen, mai ales după 1453, cu Țarigrad (în bulgară „oraşul țarilor", în competiție seculară cu Bizanțul). Țarigradul acumulează însă şi

conotația de „Bizanț turcit" în mentalitatea colectivă a sud-estului şi asta împreună cu întreg evantaiul de atribute, deja puternic stereotipizate, aduse ori, mai corect, provocate de prezența otomană în Balcani. In epoca modernă, legitimată întrucâtva de rezolvarea - şi se vede astăzi cât de imperfectă! - a „chestiunii orientale" *bizantinismul* absoarbe pur şi simplu numeroase elemente din a doua vârstă (Istanbulul), necunoscute epocii constantinopolitane. O privire aşadar nivelatoare asupra unui spațiu geo-istoric preface radicalul *{Bizanțul)* şi derivatele acestuia (bizantin, bizantinism, bizantinizare) într-un reper eminamente negativ, preluat ca atare într-un important segment al artisticului şi nu numai. Cercetarea istorică a contribuit şi ea, parțial desigur şi în mod paradoxal, la menținerea unei imagini clişeizate, dincolo de faptul că formulările respective au făcut pe bună dreptate epocă în perimetrul disciplinei. Cunoscuta sintagmă a lui Nicolae Iorga, *Bizanț după Bizanț* a fost adesea sechestrată de un discurs politic, juridic sau jurnalistic în echivalențe *{fanariotism,* chiar *levantinism)* nu numai eronate, însă departe de conținutul semantic impus de Iorga în bizantologia modernă. La celălalt pol, o formulă contemporană -„un bizantinism fără Bizanț" (Andre Mirambel) suferă aceleaşi contaminări, atât de rezistente încă în limbajul comun: Mai exact, între *Bizanț după Bizanț* şi *bizantinism fără Bizanț,* termenul de *bizantinism* devine, *malgre lui,* un veritabil depozitar a ceea ce este manierist, strident, incriminant etic şi, în consecință, culpabilizabil pentru eternitate. De aici fără-ndoială relația cu termeni substituibili *{bizantinism - balcanism)* - de fapt una dintre condițiile *sine qua non* ale procesului, mai general, de stereotipizare. Sigur, tehnica dedublării, proliferarea

formelor, refacerea livrescă a unui Model ce îşi conține degradeul, senzația de artifex sau o particulară *serpentinata* manieristă circumscriu estetica bizantină, numai că toate aceste elemente trebuie contextualizate pe un traiect cu cel puțin trei relee: istoria reală a Bizanțului-------> Bizanțul ca dimensiune simbolică (alegorică)------>

Bizanțul ca Model (sau epura metafizică). Un asemenea demers, de fapt intertextual, nu poate fi decât benefic în procesul, atât de dificil, de re-semantizare a perechii *bizantin/bizantinism* şi asta cu atât mai mult cu cât *bizantinismul* dar şi *balcanismul* sunt aproape invariabil raportați la un al treilea concept, puternic stereotipizat şi el: *orientalismul.*

Europocentrismul în varianta lui actuală, cea occidentalocentrică, atribuie încă dubletului *orient/ oriental* un evantai de semnificații menite să privilegieze o relație, în mod obişnuit, antinomică, aceea dintre *Orient şi Occident.* întrucât simpla enumerare ar fi oțioasă, voi aminti numai două etichetări care au făcut şcoală în discursul ideologic şi cultural. Astfel, opoziției dintre *Orientul,* aglutinând spații şi culturi diferite şi *Occidentul* în gramatică europeană şi nord-americană i-ar corespunde, pe de o parte, antagonismul dintre *spiritul autocratic şi individualismul politic* (democratic) şi dintre *tradiționalism şi modernism,* pe de alta. De aici, majoritatea stereotipiilor ce fixează *orientalismul ție* cel puțin două paliere comunicante. Primul este cel ideatic sau, mai corect, atitudinal ce unifică fatalismul structural, atemporalitatea, imobilismul, contemplativismul neproductiv, viziunea eleată ş.a. Următorul palier, cultural, aduce cu sine o seamă de specificități, precum preferința pentru ornamental, barocul sui-generis, variațiunile nesfârşite pe o temă dată în actul diegetic, sensibilitatea la descriptiv şi spațializare în detrimentul verbului şi, în consecință, al *dynamis-ului* ş.a. în plus, termenul va fi constelat de aşa-numitul *asianismh* care se vor adăuga, pe rând, *levantinism ui şi fanariotismul,* acesta din urmă înlesnind scurtcircuitarea *orientalismului* cu *bizantinismul* dar şi cu *balcanismul.* De asemenea, creştinismul a contribuit în chip hotărâtor, de la Cruciade încoace, la dichotomizarea Orient-Occident, ce a menținut, vreme de secole, o stare conflictuală şi a dat naştere la desene simplificatoare ce grevează, în continuare, înțelegerea nuanțată a diferențelor de viziune dar şi a complementari-

taților. Aş remarca mai întâi faptul că , geografic vorbind, termenul de *orient* cu derivatele sale „acoperă" la prima vedere nu mai puțin de trei segmente spațiale între care există, e adevărat, puncte de incidență. Există astfel Extremul Orient, ce iese deocamdată din cercetarea balcanologică. Este apoi Orientul ce, redus de pildă în accepțiunea lui Nicolae Iorga, aduce deja confuzia: „...când spun *Orient,* înțeleg mai ales acest Orient ce cuprinde Estul Europei şi câteva părți ale Asiei'participând la civilizația europeană"[36]. Ar fi deci vorba de un ținut „mi-europeen" şi „mi-asiatique", ce nu poate fi delimitat de Occident nici prin *rasă* (deoarece există „elemente ale aceleiaşi rase, ce aparțin şi Occidentului"), nici prin *teritoriu* (foarte variabil, în funcție de seismele istoriei), cu atât mai puțin prin *formațiunile politice,* supuse şi ele schimbărilor. Dincolo, acum, de contextualizarea acestei opțiuni în concepția, mai largă, a lui Nicolae Iorga despre Sud-Estul european[37], e limpede că segmentul acesta depăşeşte vizibil cadrele Asiei Mici.

înțelegem mai degrabă un complex cultural (şi nu numai!) arabo-islamic, în care islamismul devine ideologie de masă şi, mai mult decât atât, o adevărată *religie politică (Eichem* Djait)[38] cu caracter ofensiv/defensiv de-a lungul istoriei medievale şi moderne. Mai exact, arabo-islamismul unifică dar şi diferențiază în acelaşi timp arealul nord-african, Asia Mică şi perimetrul asiatic propriu-zis, până la fruntariile Chinei.

Cea de-a treia accepțiune, reductibilă la *dimensiunea otomană,* aflată în impact direct şi prelungit cu Europa, este aceea care conotează de fapt la modul mai mult depreciativ termenul de *orient.* Localizările sunt acum exacte: spațial vorbind, Semiluna devine imperiu cu frontiere totuşi mişcătoare, iar existența acestuia debutează cu dispariția tragică a Bizanțului la 1453. Plasat, inițial, sub augurii Romei Constantinopolul ilustrează de fapt „noua formă a Monarhiei Orientale" (Edward Gibbon) şi pe care Semiluna o va continua (Nicolae Iorga) în altă partitură, până la asediul eşuat al Vienei (1683), ce va marca începutul declinului,

şi el secular, al Imperiului. Or, aceste continuități puse în lumină de cercetarea istorică, la care se adaugă aluviunile de mentalitate otomană (ce, luată în întregul său, a constituit mai mult o excrescență şi nu o *summa* a spiritului arabo-islamic) au facilitat contaminările reciproce şi până la îngroşare caricaturală dintre *bizantinism* şi *orientalism.* Vecinătatea imediată a modelului otoman a impus o primă translație, în bună măsură falsificatoare, a conținutului semantic al *orientalismului* de la o *realitategeo-politică* (actualizată, periodic, o dată cu războaiele coloniale) la accepțiunea predominantă de *spațiu mental,* de obicei amendabil etic şi văzut, oricum, drept alteritate absolută la cel european. Descoperirea Orientului în marile sale dimensiuni - istorică, religioasă, filologică, antropologică ş.a. - a contribuit la o a doua mutație, în bună măsură reductivă şi ea şi, tocmai de aceea, întrucâtva paradoxală. E vorba de orientalismul ca *artifex,* un fel de epură contrasă în manierism în forme iterative, devitalizate. Această ultimă accepțiune a orientalismului se învecinează cu *asianismul,* un termen generic, apărut în opoziție cu *aticismul*'şi în care Hocke vedea „exagerarea, echivocul, pornirea artificială de la neesențial şi învăluirea vicleană în prolixitate a miezului, redarea subiectivă „trucând" în mod conştient unghiul de perspectivă"[39]. Ne întâlnim apoi iarăşi cu unele dintre conotațiile de astăzi ale *bizantinismului* ca şcoală de stil artistic şi ermetism (abstracționism) de tip răsăritean. Ambele contaminări de fapt reciproce mențin *orientalismul într-un* proces de retro-proiecție puternic stereotipizată în mentalul colectiv şi nu numai.

Echivalențele, voite sau incidentale, dintre *balcanism, bizantinism* şi *orientalism* îşi au originea în cunoaşterea distorsionată a istoriei sud-estice şi orientale pe de o parte şi, desigur, în mecanismele de europocentrizare care s-au ilustrat şi în etichetări de tipul «elor de mai sus, cu finalitate centrifugă.

Ce poate aduce Sud-Estul?

Care este aportul Sud-Estului în procesul de re-integrare europeană sau, mai corect, unde ar trebui să căutăm „plusul" acestui complex de narațiuni, menținut într-o periferialitate seculară în raport cu centralitatea apuseană? Un răspuns general sună doar asertiv, mai mult, ne plasează undeva deasupra alcătuirii de *puzzle* multietnic,

după cum inventarierea detaliată şi incompletă riscă să obtureze dimensiunile mari ce se articulează într-un fundal. Ideea, recurentă, că Sud-Estul de astăzi constituie, socio-economic vorbind, o imensă povară şi că n-ar depăşi multă vreme de-acum încolo o existență vermiculară, întreținută de tensiunile etnice, alimentează mefienta mai veche a Vestului şi pe care deceniile post-Ialta n-au făcut decât să o consolideze. E la fel de adevărat însă că fenomenul imigrationist, desfăşurându-se pe două axe principale (Est —>Vest şi Sud —> Nord) implică, alături de problemele specifice adaptării, şi necesitatea de a se configura o *forma mentis* mai largă, aluvionată fireşte şi de particularisme încă funcționale şi în tonalitate stenică. Iată, spre exemplificare, câteva atributivări posibile la zestrea continentală, localizabile în perimetrul cultural şi nu numai.

1. Aducând cu sine coabitarea celor trei straturi culturale - *arhaic, medieval* şi *modern* - Sud-Estul poate ajuta Europa să-şi reînvețe trecutul şi, nu în ultimul rând, să-şi remodeleze proiectele de viitor. Aici, un examen arheologic sui-generis ne arată că sedimentările sunt încă în curs, încetinite fiind de conjuncturi mereu nefavorabile la

răscrucea imperiilor vii sau moarte. Fenomenul poate fi ilustrat, în imaginarul cu suflu epopeic, de tensiunea fertilă dintre *demitizare* şi corelatul său cu sens invers *(mitizare)* ce leagă, prin acelaşi ritm pulsatoriu, pe un Kazantzakis de Ivo Andric, pe aceştia de Ismail Kadare şi Sadoveanu ş.a.[40] în acest cadru funcțiile tripartite sunt circumscrise pe cale analitică şi comparativă. Astfel, dimensiunea simbolică ce structurează povestirile lui Vasile Voiculescu îşi păstrează, chiar dacă parțial, funcția *operativă* (constitutivă vârstei arhaice), la care se adaugă funcția *interpretativă(trammisă* prin *legatum-vX* culturii folclorice) şi cea preponderent *aluzivă* (specifică literaturii culte). Restrângând şi mai mult aria, vom observa că multe motive sau acelaşi motiv întâlnit în spații culturale diferite sunt definibile prin izomorfisme determinate tocmai de convergența amintitelor paliere istorice. *Lostrița* (V. Voiculescu) comunică, prin acest cod, cu *Lighea* (Lampedusa) - motivele acestea intrând, structural vorbind, în sfera aşa-numitului *mit semiantropomorf ,* ce trimite la o aproape eternizată, în Sud-Est, perioadă de trecere[41]. Dincolo de schimbările de accent, remanentele arhaice şi folclorice particularizează un spațiu de confluențe, a cărui vitalitate este fructul aliajelor paradoxale dintre vechi şi modern.

2. Legătura, vie încă, dintre *ureche* şi *ochi,* dintre *vorba* rostită şi *cuvântul* scris se legitimează, în tot Sud-Estul, prin cultivarea modelului diegetic - *povestirea* - şi, prin extrapolare, supraviețuirea şi asimilarea unor segmente reprezentative din cultura orală. Este, fără-ndoială, un mijloc important de resuscitare a imaginarului literar, deşi artistul contemporan îşi reprimă de regulă nostalgia, pe care şi-o exprimă în chip deschis de pildă poetul sârb, imaginându-se *Pe vremea când sârbii citeau cu urechea[42].* Desigur, întoarcerea la modelul homeric este imposibilă, dar importantă rămâne evitarea rupturii definitive, iremediabile dintre cele două ipostaze de comunicare lingvistică. „Lecția" sud-estică rezidă în apelul la re-socializarea efectivă

a „mesajului" în condițiile suprasolicitării privirii, a ochiului ce nu poate suplini

absența palpitului de viață oferit de oralitate.

3. Determinările geopolitice şi ideologice au condus la „căderile" repetate ale Sud-Estului, obligat să-şi asume conjuncturalul şi, mai ales, să rezolve raportul dintre *virtualitate* şi *actualizare* fie în gramatica derizoriului (a parodicului), fie în aceea a tragicului. Virtualul, tradus de obicei ca „lume a posibilului" sau, în termenii limbajului teologic ortodox, ca „lăuntric nemanifestat, dar în putință de manifestare" orchestrează procesul, resimțit drept crucial în răsărit, anume *convertirea negativului in pozitiv.* Teologia ortodoxă este, se ştie, *apofatică.* împreună cu un capitol însemnat din metafizica răsăriteană ea schițează ancadramentul ideologic al procesului de *pozitivare a negativului \ntr-o* geografie până nu de mult adiabatică şi care a condus şi la apariția unei alte filosofii, aceea a supraviețuirii -ambele înrădăcinate în mentalitățile colective. Recunoscându-şi radicalul în paradoxul ontologic al lui Parmenide (=ființa precară întăreşte, de fapt, realul), conversia are o finalitate soteriologică, ea foloseşte cu precădere canalul autoscopic, „pe verticală", modalitate redevabilă în primul rând gândirii de factură răsăriteană[43].

4. Pe fundalul de *cosmopolis,* articulat de „forma de universalitate" bizantină (Nicolae Iorga) şi prelungită, vreme de cinci secole, de către Semilună au apărut mişcările naționale cu derivatele naționalismelor de toate gradele. Tensiunile dramatice, generând conflicte la prima vedere insolubile, circumscriu conceptul de *echilibru instabil,* împins la rangul de atribut definitoriu pentru această parte de lume. Sud-Estul oferă o altă „lecție", de astă dată prin ricoşeu, constructului european în formare, aflat el însuşi între modelul american ofensiv şi performanțele din Extremul Orient. Riscul generalizării - din rațiuni economice, paideice, politice ş.a. - a „echilibrului instabil" poate fi diminuat printr-o lucidă şi concertată apropriere a unor erori de fapt mai vechi, ce vizau rezolvarea

Algoritm Sud-Estic

0]

părtinitoare a „chestiunii orientale". Sigur, „cele două părți ale Europei au reciproc nevoie una de cealaltă" (Al. Duțu)[44], cu condiția, de pildă, a eliminării Sud-Estului ca alteritate absolută din discursul occidental şi central-european. Dacă individualitatea Sud-Estului se datorează, în principal, conştiinței ortodoxe şi problemelor asemănătoare declanşate de modernizările forțate, e la fel de adevărat că, prin statutul său de „categorie relațională" (adică de punte între culturi şi civilizații), Sud-Estul va îmbogăți spiritul european chiar şi pe linia amintitului „echilibru instabil", în sensul bun al termenului.

Exemplele de mai sus, la care mai pot fi adăugate şi altele, sugerează doar liniile mari, direcțiile din care Sud-Estul vine spre europocentrismul consolidat ca paradigmă în ultimele trei secole, întâlnirea este nu numai posibilă dar şi necesară, de vreme ce „alteritatea" balcanică fusese fasonată deja prin acțiunea catalitică a celor două modele - *francez şi german.* Secolul al XlX-lea sau „Europa revoluționară şi a națiunilor" a constituit o etapă decisivă în eforturile Sud-Estului de a se ralia la valorile occidentale. Tot atunci însă a fost postulată starea, prelungită până astăzi, de *limes,* de frontieră a universului balcanic. De aici, un lung şir de stigmatizări, acompaniat de o adevărată retorică a balcanismului ce, „creată şi importată din Occident" (Măria Todorova), a fost extrapolată cam oriunde au apărut stări conflictuale zonale sau regionale. Tocmai de

aceea, o discuție consacrată nu doar „clişeului negativ" ci aportului real pe care Sud-Estul e capabil să-1 aducă în concertul european de mâine e menită, cred, să limpezească - prin eforturi conjugate - desenul complicat al Europei de Sud-Est.

Aromânii şi Sud-Estul

într-un important text imprimat în revista „Balcania" (1943) şi care consacra o disciplină - balcanologia - Victor Papacostea enumera factorii unificatori din arealul sud-est european, analizându-le ponderea şi reflexele în mentalul colectiv al zonei[45]. învățatul încercuia ceea ce, cu numai câțiva ani mai devreme, în 1936, Theodor Capidan numea „romanitate balcanică" într-un răsunător Discurs de Recepție la Academia Română. Tandemul acesta, la care se adaugă restituirile, unele cu tăietură monografică, semnate de membri ai familiei Papahagi în intervalul 1932-1939 clasicizează studiile despre românii sud-dunăreni, în speță despre aromâni. Ştiința se afla în consens de altfel cu acțiunea politică şi culturală de recuperare a acestora în condițiile, favorabile, de ecloziune a ideii naționale, redevabilă ultimei jumătăți a veacului trecut. Triada Papahagi-Capidan-Papacostea aşază pe solide baze lingvistice, etnografice şi istorice o problematică ce în cercetarea ştiințifică europeană şi românească a cunoscut şi o fază „auroralã", concretizată prin studiile lui G. Murnu (1913), *Istoria Românilor din Peninsula Balcanică* (1919), ale lui Nicolae Iorga sau prin sinteza, de utilizat şi astăzi, a lui Jacques Ancei, *Peuples etNations des Balkans* (1926), plină de observații ca aceasta: „Jumătatea de milion de *Valahi* sau de *Aromâni,* care trăiesc în afara granițelor României Mari, pe malurile bulgăreşti ale Dunării, în Timocul sârbesc, în munții Macedoniei sau ai Pindului, folosesc limba română; dar, înecată în graiurile greceşti ori slave, nu este decât un idiom local,

lipsit de *influența* civilizatorie, națională"[46]. Ulterior, istoricul, etnograful, lingvistul şi literatul completează şi, mai ales, racordează informația bogată, cunoscută uneori *de visu* (grație ascendenței aromâne a multora dintre specialişti) dar şi pe cale indirectă, până la circumscrierea în linii de gravură a ceea ce s-a numit, în limbaj politic mai ales, „chestiunea aromânească". Faza primă, de apropriere şi conştientizare a fost urmată, cum afirmam anterior, de sintezele epocii interbelice pentru ca, în deceniile ce au urmat lui 1945, „chestiunea" să fie, dacă nu interzisă cu desăvârşire în România, oricum redusă la orizontul dialectologie ori să supraviețuiască în preocupările, intermitente, ale aromânilor răspândiți în Europa şi America. Or, tocmai din această direcție asistăm, în lucrări câteodată de anvergură, la resuscitarea interesului pentru soarta aromânilor. Astfel, cea de-a treia fază, contemporană, aprofundează probleme de istorie (N.Ş. Tanaşoca, C. Papanace ş.a.), fixează achiziții de ordin lingvistic (R. Todoran, Al. Rosetti ş.a) sau reactivează întregul spectru aromânesc din unghi geo-politic de pildă (M.D. Peyfuss, 1974 şi 1989). în aceeaşi ordine, anamnetică şi preponderent sumativă, trebuie plasate recentele *Studii aromâne* (1999) semnate de Gheorghe Carageani. Publicate inițial în limba italiană, ele au fost adunate în volumul ce include şi un material *(Eminescu şi aromânii)* imprimat în 1990 în România. Speranța autorului, un distins cărturar din mediul academic italian, în „supraviețuirea şi vitalitatea aromânei" ca şi „dialect atipic al

limbii române" impregnează şi susține până la urmă un comentariu avizat, fie că se antologhează scriitorii aromâni sau de origine aromână şi asimilați de alte spații culturale, fie că se radiografiază interpretările mai vechi sau mai noi despre caracteristicile unei limbi ce, în pofida vicisitudinilor, a ajuns să fructifice şi într-o literatură. De un interes aparte rămân informațiile extrase din memoria documentului diplomatic. Paginile despre *Aromânii şi chestiunea aromânească în documentele arhivei istorico-diplomatice a Ministerului Afacerilor*

Externe din Italia (1891-1916) sunt afine cu sondajele efectuate de către amintitul Peyfuss. Coroborate, ele se constituie într-un veritabil capitol din monografia, deocamdată virtuală dar proiectată deja pe ecranul conjuncturilor politice şi ale jocurilor diplomatice, atât de nefavorabile aromânilor. Documentele consultate certifică premoniția din 1882 a lui Eminescu privind „substituirea etnocrației turceşti prin etnocrația grecească" şi, de aici, pericolul panelenismului. Pledoaria diplomaților români pentru menținerea *status quo-uluim* Turcocrația agonică - „îmbunătățind situația populațiilor locale şi punându-le pe toate pe picior de egalitate" (I.I. Brătianu, 1904) - s-a dovedit numai un deziderat, chiar dacă se acorda, în principiu, cu conținutul programului austro-rus de la Miirszteg. Gheorghe Carageani deduce, în lumina reflexelor diplomatice italiene, diagrama raporturilor tensionate dintre România şi Grecia, deloc dispusă să acorde drepturi minimale minorității aromâne. Aceasta, obligată la strămutări dramatice în spațiul peninsular şi în afara lui (mai ales după parafarea schimbului de populație dintre Grecia şi Turcia), devine un pion important pe eşichierul politic de prelungită criză balcanică - parte integrantă din complicata „chestiune orientală". în acest cadru autorul consemnează distincția operată de către M. Pinetta, consul regent la Monastir, între „conştiința neamului" (adică cea etnică) şi „conştiința națională", cu observația că în perimetrul balcanic o considera pertinentă doar pe prima. Mult mai târziu, în 1989, Peyfuss va argumenta că „apariția aromânilor ca entitate etnică din punct de vedere cultural şi, mai târziu, politic, a avut caracterul unei mişcări naționale tipice pentru secolul al XlX-lea şi nu poate fi redusă la activitatea unei propagande româneşti în Turcia, aşa cum a fost prezentată de partea greacă şi slavă".

Toate aceste excerpte pot, re-contextualizate, să fundamenteze o necesară istorie generală a românilor balcanici. Deshumarea arhivelor va contribui la rotunjirea imaginii noastre despre o

colectivitate, astăzi ca şi ieri, fărâmițată şi amenințată cu dispariția. Reconstituirile operate cu acribie ştiințifică de Peyfuss şi Carageani aluvionează, în acelaşi timp, o meditație menită să precizeze dimensiunile ce au concretizat funcția unificatoare a aromânilor în sud-est şi nu numai. Voi aminti doar câteva, sugerate de lectura textelor lui Carageani şi reclamate de studiile de sud-est-europenistică:

1. Păstrând obiceiul de a se aşeza pe lângă drumurile mai importante aromânii au asigurat o bună parte din rețeaua comercială în interiorul Turcocrației. „De la Semendria până la Constantinopol nu se găsea un han care să nu fie ținut de un macedoromân",

scria în *O Ţinţarima* (1927) Duşan Popovici. Ei alcătuiau o adevărată ţesătură cu ochiuri dese în veacurile XVII şi XVIII, fiind „cărăuşii, călăuzele şi stăpânii fireşti ai celor mai importante drumuri" (V. Papacostea, 1931). In plină feudalitate otomană au coagulat demografic (în burguri precum Moscopole, Meţova ş.a.), social (ca şi burghezie comercială) şi economic, asigurând, în mod paradoxal, şi stabilitatea Imperiului. Factor unificator la nivel freatic, aş zice, prezenţa macedoromână e concretizată şi de cutuma transhumantei, ce ritma viaţa oierilor.

2. Dezvoltările clientelare au extins raza de activitate aromânească în sensul că, după distrugerea Moscopolei mai ales, au continuat să asigure legăturile preponderent comerciale dintre sud-est şi centrul/ vestul Europei. Funcţia de releu (intrând aici şi comerţul cu *cartea)* în contactele sud-estului cu centrul continentului era evidentă în menţinerea comunicaţiilor dintre litoralul adriatic, de pildă, şi Beci (Viena) pe linia Triest-Pecs-Miskolcz ş.a. sau în inaugurarea căii de schimburi Moscopole-Iaşi-Lwow-Lipsca. Un index cartografic pe mari perioade (seculare) nu numai că ar restitui o realitate *defacto* privind importanţa aromânilor în spaţiul peninsular, dar ar particulariza şi conceptul, mereu mai frecvent susţinut, de unitate în diversitate a sud-estului european.

3. Diglosia şi chiar poliglosia ca şi mărci distinctive ale comportamentului lingvistic aromânesc ridică, tot la nivel sud-estic, probleme

culturale, etnogeografice şi politice. Raportul, mereu fluctuant, dintre fundalul de *cosmopolis* (determinat de realitatea polilingvismului pe spaţii extinse) şi mişcările naţionale şi apoi naţionaliste include factorul aromânesc, aplecat spre moderaţie şi dialog dar având şi conştiinţa identităţii naţionale şi culturale. Această chestiune, spinoasă şi actuală încă în Sud-Est, la o analiză aplicată şi globală, nu poate face abstracţie de locul şi importanţa aromânilor în mozaicul etnic şi în *panopticum-ul* ideologiilor, de unde au fost excluşi ca minoritate ce trebuia recunoscută de organismele naţionale şi internaţionale. Iată de ce lucrări ca *Pentaglosarul* lui Ianovici, *Protopiria* lui Cavalioti sau lexiconul greco-aromâno-bulgaro-albanez al lui Daniil Moscopoleanul au nu doar valoarea de *memento* istoric sau, eventual, de contribuţie la ceea ce s-a numit „lingvistică balcanică" (Kr. Sandfeld, 1930). Ele sunt argumente probatorii pentru continuarea/intensificarea procesului de recuperare în vederea - aşa cum speră şi Gheorghe Carageani - re-vitalizării „dialectului atipic", aromânesc.

4. Imaginarul literar al aromânilor, antologat parţial în România, trebuie să facă obiectul unei *Istorii dialectale aromâne culte* - proiect pe care Gheorghe Carageani îl anunţă de altfel. Pornindu-se de la o asemenea sinteză ca şi legitimare tardivă a unei culturi bine circumscrisă, cercetările de comparatistică vor putea inventaria şi interpreta reflexele tipologiilor, a *topoilor* ş.a. în literaturile naţionale din sud-est ce au asimilat/naturalizat scriitori de origine aromână. Asemenea prelungiri, proeminente în spaţiul românesc la un Teohar Mihadaş sau Hristu Cândroveanu, le-am schiţat în volumul de faţă, dar atari iniţiative e necesar să fie centrate pe un efort recuperator mai larg. Fibra de sensibilitate artistică macedoromână e regăsibilă în toate literaturile balcanice, atât în poezie cât şi în proză, certificându-se încă o dată atribuirea, de către V.

Papacostea, a funcției unificatoare a aromânilor în spațiul sud-est european[47].

Făt-Frumos şi „vremea uitată

Povestea singulară despre vlăstarul împărătesc drumețind spre „vremea uitată" şi apoi alunecând în definitivă uitare n-a încetat să provoace exegeza care i-a croit, cum se ştie, o cale regală în imaginarul românesc. întrebările puse până acum n-au reuşit să istovească textul imprimat de „ culegătorul-tipograf" Petre Ispirescu (1830-1887) în a doua jumătate a veacului al XlX-lea. A fost retipărit de atunci în peste treizeci de ediții, cu adnotările, comentariile, supozițiile (dacă nemurirea e problema centrală, dacă e un produs într-adevăr folcloric, dacă intră în perimetrul tragicului ş.a.) şi, concomitent, cu contextualizările apărute din nevoia irepresibilă de a încercui specificitatea narațiunii la meridianul nostru şi, pe de altă parte, de a o proiecta pe ecranul valorilor universale. Demersul din urmă e ratificabil de frecvența motivelor ce coagulează în sintagma construită - oare paradoxal? - pe o dublă negație: „tinerețe fără bătrânețe şi viață fără de moarte". Secolul nostru nu i-a găsit variante integrale; de la Şăineanu încoace s-au inventariat totuşi - diseminate într-un larg evantai geografic - segmente precum zânele promise, accesul la ținutul interzis pentru muritorul de rând, îmbătrânirea rapidă a eroului, probele inițiatice, interdicția călcată ş.a. Or, istorisirea auzită probabil de Ispirescu de la tatăl său, un „şezător în Bucureşti, între 1828-1844", le conține aproximativ pe toate. Articulate însă într-o structură epică perfect echilibrată, ele primesc un relief simbolic, invitând la interpretări în chei diferite. Destinul ființei omeneşti, determinările

sale spațio-temporale dar şi biologice (tinerețea si bătrânețea) impun un orizont de lectură ce absoarbe şi proiectează altfel comentariul aplicat la text.

Ca majoritatea poveştilor româneşti ***Tinerețe fără bătrânețe şi viață fără de moarte*** este un basm prin caracterul său amfibiu şi structura generală de Janus sui-generis: trimițând la istoria de obicei medievală, cu societatea specific ierarhizată (împărat, boieri, oşteni ş.a.) şi comportamentul redevabil, în esență, familiei țărăneşti, el are în acelaşi timp nostalgia mitului, a timpului arhaic şi pe care intenționează să-1 recupereze. De aici, pe de o parte, perpetuarea unui set de opoziții organizate oarecum sistemic precum timp arhaic / timp istoric, condiție astrală / condiție terestră ş.a., de asemenea; existența, pe de altă parte, a unor *ambiguități prezente* de pildă în mixtura tonului solemn cu cel ironic din formulele inițiale şi cele finale, în resuscitarea funcției psihopompe a calului năzdrăvan sau în importanța drumului, respectiv a călătoriei („se duseră, se duseră şi iară se mai duseră") ce leagă şi desparte tărâmurile. Dacă formulele uzuale intră în rama narativă, dacă antropomorfizările, numărul de probe şi de unități temporale („vreme de trei zile" etc.) ori semnificația primă a cutărui moment reafirmă apartenența la arealul folcloric, justificarea - epic dar şi psihologic vorbind - a finalului poate aduce în discuție intervenția, niciodată mărturisită, a „culegătorului-tipograf". Senzația de normalitate a sfârşitului omenesc („şi căzu mort"), îngemănată cu gustul de cenuşă al ireversibilului („îndată se şi făcu țărână") elimină obişnuitul zâmbet hâtru din formula de încheiere („...şi vă spusei dumneavoastră aşa") şi scoate basmul din regimul

elaborat de folcloristică.

Să observăm, mai întâi, că povestea e secționabilă în două unități narative dispuse simetric: prima cuprinde istoria naşterii lui Făt-Frumos şi călătoria acestuia spre răsărit, la locul unde s-ar afla nemurirea; a doua este întoarcerea tânărului pe acelaşi traseu, orientat

acum spre apus, îmbătrânirea rapidă şi moartea. între ele se intercalează „vremea uitată", în care prințul, acum fără nume şi în absența calului, petrece seniorial, precum ar fi petrecut în împărăția pe care a părăsit-o, deoarece „se desfăta în palaturile cele aurite, trăia în pace cu soția şi cumnatele sale" ş.a. Astfel, lectura chiar şi de suprafață surprinde cei trei timpi ce vertebrează narațiunea: istoria părăsită treptat - adaptarea la „vremea uitată" - regăsirea şi părăsirea definitivă a unei alte istorii. Dacă genul proxim în cele două călătorii este caracterul lor inițiatic, diferența specifică e, pentru moment, de sens (răsărit - apus). Basm despre o dublă inițiere soldată, după opinia noastră, cu un dublu eşec, *Tinerețe fără bătrânețe...* poate fi citit în cheia modelului platonician inversat. Să reamintim că pentru Gânditorul Antichității eline Lumea Ideilor - perfectă, veşnică şi imuabilă - constituie obiectul cunoaşterii adevărate, ştiințifice. Omul, în concepția lui Platon, nu e decât o copie a Ideii, deşi el are față de animal un dublu avantaj: ştie că este Muritor şi are conştiința stării sale de copie. Aceasta din urmă îl determină să încerce să ajungă la *hypostasis-ul* de puritate inițială. în consecință, omul va trebui să se izoleze de tot ceea ce e corporal, senzorial şi să-şi reînvie, prin *anamnesis,* trecutul altfel imemorial. Numai în acest mod, prin „ascensiune inversă" (Ion Barbu), deci prin întoarcere *(id est* = rememorare) ființa umană poate spera să depăşească stadiul multiplului malformant şi să ajungă, mental măcar, la râvnitul Unu, acolo unde Adevărul, Binele şi Frumosul coincid - idee preluată, corijată şi dezvoltată după cinci secole de cosmologia plotiniană. în realitate omul trăieşte doar nostalgia întoarcerii până la capăt, or, neliniştitul Făt-Frumos ajunge efectiv în universul paradisiac, dacă ar fi să îl credem pe povestitor. Ca în orice poveste, tânărul e acompaniat de calul fermecat. Ajunge, e adevărat, însă numai după un *epohe* fenomenologic *avânt la date:* iată, sosit „în pustietate", prințul „îşi împărți toată avuția pe la ostaşi"; purificarea continuă o dată cu

traversarea moşiei Gheonoaiei, „unde era o mulțime de oase de oameni" şi apoi a „câmpiei pârjolite" de răsuflarea Scorpiei pentru ca, în sfârşit, să ocolească doar („să sărim pe deasupra", consiliază calul) pădurea deasă, virgină şi „cu toate fiarele cele mai sălbatice din lume". Apar acum şi primele întrebări legate de comportamentul lui Făt-Frumos, în raport de obedință totală față de cal şi a cărui voinicie nu pare prea convingătoare. Atitudinea sa e mai degrabă expectativă şi mai puțin luptătoare, agentul activ prin excelență fiind patrupedul cu aripi şi grai omenesc. Mai mult, călătoria prințului „trist şi dus pe gânduri" e performată parcă de o instanță pământească supremă -„unchiaşul dibaci" - şi, oricât de ciudat ar părea, de împăratul care promite pruncului nemurirea şi, iarăşi, care, la sorocul celor cincisprezece ani, nu s-a arătat mirat şi nici surprins ci, semnificativ, „s-a întristat foarte". Părintele ştia de bună seamă

că tânărul trebuia să meargă până la capăt, „până voi găsi făgăduința", cum subliniază acesta. Atmosferizat astfel şi datorită calului resuscitat în grajdurile împărăteşti şi după experiența probabil asemănătoare dar sigur eşuată a părintelui său, Făt-Frumos „ieşi pe poartă ca vântul". El se angajează într-o aventură existențială ce anticipă, prin dilatare temporală explicația fenomenului fizic de către relativismul contemporan. Răsăritul e de fapt singurul indiciu să-i spunem spațial. Marea dimensiune, s-a observat, e nu atât spațiul cât timpul din care/spre care Făt-Frumos alunecă în viteză cosmică, fie „ca vântul", fie „ca săgeata de iute". Cuplul om-cal trece mai mult „pe deasupra", cu interludii de odihnă măsurând, de obicei, „trei zile şi trei nopți". Palatul nemuririi din inima pădurii nepătrunse de om e plasat, la primă vedere, într-o lume de o normalitate absolută. Lighioanele se îmblânzesc dintr-o dată iar „o zână naltă subțirică şi drăgălaşă şi frumoasă, nevoie mare" îl întâmpină bucuroasă dar uitându-se - de ce oare ? - „cu milă" la Făt-Frumos care nici măcar nu descălecase încă. Aici, în ținutul tinereții fără bătrânețe şi al vieții fără de moarte tânărul îşi pierde numele

generic, în vreme ce calul, cu datoria împlinită, este lăsat „să pască unde va voi dânsul". In acest paradis atemporal plăcerile - s-o recunoaştem ! - sunt tot lumeşti: zânele îi oferă celui abia sosit o „cină plăcută", servită cu poleiala bogăției materiale şi perisabile („numai în vase de aur"). Mai mult, tânărul se delectează cu „frumusețea florilor" şi cu „dulceața aerului"; nerăbdător, acesta „se însoți cu fata cea mai mică" şi - argument capital pentru artificialitatea paradisului - prințul se îndeletniceşte cu „plăcerea vorbei", specific omenească, ce face să treacă (totuşi) timpul şi prin care „se deprinseră unii cu alții". In consecință, ne putem întreba dacă tânărul urcă într-adevăr la *hypostasis*-\x\ dorit din faza pre-natală sau, dimpotrivă, acesta coboară în „palaturile cele aurite" şi în ființa zânelor când bucuroase, când speriate ? Că ținutul acesta e totuşi fals e dovedit şi de faptul că timpul biologic/istoric nu dispare. El este rememorat şi sublimat de către prinț, „care îşi spuse istoria şi ce păți până să ajungă la dânsele", în tărâmul fericit. Tot aici se află şi un eşantion din spațiul uman - Valea Plângerii - conotat biblic dar existent deja la citatul Platon în *Republica* sub apelativul „Râul Nepăsării, a cărui apă nu poate fi ținută în nici un vas" (Cartea a X-a). Prezența iepurelui -agent funerar în gramatica mitului - face de-a dreptul *impensabilâ* „ tinerețea fără bătrânețe şi viața fără de moarte". Or, moartea există şi sub formă premonitivă: „...ne zice gândul că vei muri", se lamentează, ca nişte femei de treabă, zânele „cu totul speriate". Mai concludent decât atât, apare dorința şi ea specific omenească în chiar fieful oazei monadice şi saturată de plictiseală. E limpede prin urmare că în ținutul păzit de lighioane şi stăpânit de zâne starea prințului este numai amnezică. Sintagma superbă „vreme uitată" aglutinează dezideratul enunțat de titlu cu reminiscența sau, mai exact, cu existența subiacentă a timpului uman ce va exploda o dată cu uciderea urecheatului in Valea Plângerii. Totul se desfăşoară de-acum într-un crescendo turnat parcă pe tiparul tragediei antice: prevestirea („ne temem că nu te vei

mai întoarce") şi predestinarea („...să ştii că numai tu eşti de vină, conchide calul")

se succed într-un raport direct proporțional cu rugăminţile tot mai imperative ale zânelor dar şi cu criza ca atare, adâncită şi reiterată până la mărturisirea „mă topesc d-a-n picioarele de dorul părinților mei".

0 dată cu asumarea eşecului din prima călătorie prinţul îşi recapătă numele generic: Făt-Frumos. El se întoarce tot cu ajutorul calului în lumea din care a plecat, acum profund schimbată, având altă vârstă şi în care, îmbătrânind şi el pe măsură ce se apropie de locurile părinteşti, dispare pentru totdeauna, nu înainte însă de a fi admonestat cu „o palmă" de Moarte. Altfel spus, Făt-Frumos urmează traseul, acum invers, al *anamnesis-ului* platonician. Deducem că se îndreaptă, în sfârşit, spre *apus* deoarece, ca să ajungă la viaţa fără moarte o luase, iniţial, spre *răsărit* Spunem *în sfârşit* fiindcă, în mod normal, ar fi trebuit să se îndrepte de la început spre apus, ca să-şi isprăvească - nu-i aşa? - ciclul firesc, adică moartea urmată de hierofania ce, numai ea, îndreptăţeşte răsăritul în sens de început absolut şi pe care îl reclamase probabil plânsetul copilului înainte de a se naşte. înaripatul vehicul cosmic îl poartă spre ţinuturile unde erau „alţi oameni, alte oraşe, şi cele vechi erau schimbate de nu le mai cunoştea". In tot acest răstimp el îmbătrâneşte văzând cu ochii, până la neputinţă („ridicându-şi pleoapele ochilor cu mâinile"), contrazicând de astă dată ştiinţa, în spiritul căreia Făt-Frumos ar fi trebuit să rămână, şi la întoarcere, la fel de tânăr. Părăsit de patrupedul fermecat, Făt-Frumos rămâne absolut singur, pentru prima şi ultima oară. Abia acum plonjează cu adevărat - şi prea târziu! - în anamnesis: „recunoaşte palaturile cele dărâmate şi cu buruieni crescute pe dânsele", cercetează întristat „fiecare cămară" şi - în mod semnificativ - coboară în pivniţă, ca să mai prindă un crâmpei din viaţa trecută şi, în realitate, netrăită. Dacă în primul voiaj Făt-Frumos caută „făgăduinţa pentru care m-am născut" sfidând ceasornicul fizic şi biologic acum, lângă

„un tron odorogit", nu mai poate nici măcar încetini scurgerea vremii. Repudiată *ab ovo,* aceasta se răzbună nelăsându-i protagonistului răgazul să-i simtă şi să-i înţeleagă necesitatea. E ironia sau, mai degrabă, împlinirea fie şi tardivă a destinului? Făt-Frumos „îndată se şi făcu ţărână" şi astfel se termină poate cel mai straniu şi mai sec basm din literatura noastră. Finalul de aici e performat simetric in raport cu acela din primul segment narativ: funcţia de Casandră a dubletului *Unchiaş dibacil împărate,* preluată de *zâne* dar şi de *calul* ce îşi păstrează rolul psihopomp, indiferent că se deplasează spre răsărit ori spre apus. Unde este, totuşi, culpa lui Făt-Frumos care, în afara iepurelui, nu ucide pe nimeni? Problema nu e că doreşte ceva dincolo de fire, adică tinereţea fără bătrâneţe şi viaţa fără de moarte, ci faptul că doreşte acest ceva exclusiv pentru el şi oarecum *in abstracto.* Cu alte cuvinte nu-şi pune problema lui *anima,* precum obişnuitul nostru Făt-Frumos care, prin trecerea probelor şi dobândirea frumoasei Ileana Cosânzeana, se cucerea pe sine.cu ajutorul, e adevărat, al paloşului, suliţei şi al săgeţii. Vrem să spunem că suferinţa - câtă este! - nu se ridică aici la rang de principiu purificator (ca în *Harap Alb* sau în *Greuceanu* bunăoară), capabil să cristalizeze în mentalul colectiv figura eroului. Iată de ce zâna îl primeşte cu bucurie dar şi *cu milă iar* Moartea îi aplică o binemeritată *palmă.* împlinirea, dacă citim corect finalul, nu poate fi

numai ascensională (către răsărit) sau numai coborâtoare (spre apus), ea trebuie să țină cont de partea superioară şi, deopotrivă, de partea inferioară a ființei sale, oricum perisabilă. Lecția oferită prințului e că nu poate exista una fără alta, adică nici tinerețe *fără* bătrânețe şi nici viață *fără* moarte. Dubla negație din titlu trebuia să conducă la răsturnările de situație existențială, dincolo de accentul ironic, plasat şi el simetric în formula „Bine ai venit, Făt-Frumos" (rostită de zâna privindu-1 *cu milă)* şi în aceea, echivalentă, cu care îl întimpină Moartea: „Bine ai venit, că de mai întârziai, şi eu mă prăpădeam". Extincția sparge totuşi traseul

dus-întors care, altfel, s-ar putea repeta la infinit. Să înțelegem de aici că adevărata poartă spre nemurire e tocmai moartea? Că ea este condiția *sine qua non* pentru existența enunțată de titlu şi sustrasă determinărilor de tot felul?[48] Putem, desigur, avansa o asemenea interpretare în cheie, să zicem, creştină; ar fi chiar un basm de Paşti, dată fiind apariția şi uciderea premonitivă a iepurelui. Dincolo însă de elementele textuale, puține, ce ar trimite la o atare lectură, cititorul reține în primul rând imaginea eternului prinț rătăcitor în căutarea vieții fără de moarte.

Călătoria cu final suspendat este determinată de statutul ontologic al lui Făt-Frumos, în această poveste cel puțin. Ne amintim, iată, că „mai înainte de a veni ceasul naşterii, copilul se pune pe un plâns, de n-a putut nici un vraci să-1 împace". Probabil că nu forțăm nota dacă vedem în pruncul deocamdată nenăscut prima ilustrare antologică a *increatuluim* cultura românească. Fătul certifică existența virtuală dar şi presentimentul - prin plâns - al maculării, o dată cu naşterea efectivă. Mai departe însă, ființa mitică expulzată în spațiul uman şi, corelativ, purtătoare de memorie istorică reeditată în ținutul zânelor, Făt-Frumos permanentizează starea lui *între.* Ea precipită în structura sintagmei „vremea uitată", stază interstițială, după ce fusese pregătită de cele două „relee" intersectate în prima călătorie: Gheonoaia si Scorpia. Cele două surori vrăjmaşe sunt alcătuite similar; aspectul de lighioană compozită *{natura naXurans)* şi omenescul „înscris al sângelui" *{natura naturata)* trimit la paradigma *mitului semiantropomorf*[49], atât de răspândit în culturile din sud-estul european. Or, aceste mixturi de natură şi cultură păzesc zone, la rândul lor, interstițiale. Până şi în interludiul „vremii uitate" există o astfel de falie, Valea Plângerii, ce declanşează întoarcerea. Să mire atunci că tot ceea ce este esențial în basm se petrece pe drum, adică în cele două călătorii deosebite ca sens şi finalitate? Căutarea nemuririi din cea dintâi va fi echilibrată, la capătul puterilor fizice, de împlinirea

normală a destinului, prin moarte. Călătoria însăşi ține de interstițiu, de necontenită trecere dintr-un spațiu în altul şi dintr-un timp în alt timp. Ea eliberează un straniu sentiment de tragic lipsit tocmai de tragic. Altfel spus, revenirea la normalitatea din final exclude nota de sublim. De altfel, narațiunea luată în totalitate îşi păstrează tonul aproape alb şi caracterul — cum să-1 calificăm? - neutral. Povestitorul fără nume sau „culegătorul-tipograf" Petre Ispirescu mai mult enunță decât explică. Supunându-se instanței narative cititorul de azi (ca şi cel de ieri) parcurge textul şi, „mai-nainte de aci",

ajunge la sfârşitul din care lipsesc nunta, ospățul şi bucuria. Rămâne în schimb, splendidă, nostalgia după mitul nemuririi şi chietudinea din formula de încheiere: „Iar eu încălecai pe-o şea şi vă spusei dumneavoastră aşa". Expresia stereotipă „încălecai pe-o şea" îşi păstrează şi azi sensul de „am spus o minciună", sau, mai simplu, „am inventat" tulburătoarea şi eterna poveste despre tânărul împărat ce pendulează între lumi diferite şi apoi se preface, ca orice muritor, în obişnuitul pumn de țărână[50].

Dor şi Mall

Anumite sintagme ori cuvinte coagulează cultural şi iterativ legând în acest mod epocile dar şi meridianele într-o urzeală de constante tematice şi motivice. Afinitățile de sens invită la radiografieri comparative, facilitate câteodată de paradigme bine articulate (romantismul, de pildă) sau de înrudiri genetice cu reflexe detectabile într-o *forma mentis* zonală. Or, dorul ca şi categorie poetico-filozofică a fost asociat nemțescului *sehnsucht*(Grigore Tănăsescu, 1975) prin raportare la un *urwort* romantic şi cu exemplificări din Eminescu şi Lenau. Ceva mai târziu i-au fost schițate corespondențele în lumea spaniolă */soledadj* şi portugheză *jsaudad/* (Elena Bălan-Osiac, 1983) pentru ca, după considerațiile Luciei Djamo-Diaconiță despre influența eminesciană asupra poetului Asdreni, *dorulsă* fie regăsit şi în arealul albanez. în *Sentimentul dorului la Asdreni, Povadeci, Kuteli* (1999) Luan Topciu extrapolează de fapt observații mai vechi despre paralelismele literare româno-albaneze (Vehbi Bala, 1966), precum şi despre confluențele, multiple, ale *dorului* cu *mall-w*\ (L. Djamo-Diaconiță, 1975; Rexhep Ismajli, 1982; A. Plasări, 1989). într-o geografie culturală în care coabitează „caracterul concis şi sfârşirea bruscă a cântecului popular albanez, vastul spațiu epic şi spiritul elegiac al cântecului sârbesc, duritatea frecventă a cântului bulgar, retorica şi o anumită mândrie a cântecului grecesc /cu/ dorul nemărginit din cântecul românesc" (Eqrem Cabej, 1971), într-un asemenea spațiu deci, atestarea *dorului* pe tot atâtea portative naționale reconfirmă

teza despre unitate în diversitate a sud-estului european. Atestat, în albaneză, încă din 1555 şi provenit dintr-un etimon grecesc sau latin, *mall* designează, împreună cu derivatele sale şi în consens cu echivalentul românesc, dorința de a prezentifica un moment din trecutul proiectat pe un ecran paradisiac, acompaniată de conştiința că acest lucru e de fapt imposibil, de unde haloul de imensă nostalgie. Derivatele româneşti („dor nemărginit", „farmec dureros", „dor nemângâiat" ş.a.) ca şi cele albaneze circumscriu antinomia structurală ce ridică lexemul *dor / mall* la rangul de idiom, începând cu lirica populară. Astfel, într-o cuprinzătoare antologie de folclor albanez putem găsi ilustrări ale *mallului* cu destule conotații apropiate de grafia românească: asocierea cu dragostea („zi iubito, zi-i de dor,...") sau cu motivul călătoriei perpetue („Drumețul e de dor purtat/ Vine - pleacă nencetat" ş.a.)[51] consacră semnificații de bază, universale aş zice, la care s-au adăugat altele, unele rezultate şi din contactele culturale intermediate de mediul diasporelor albaneze. Aş reaminti faptul că încă din veacurile XVII şi XVIII albanezii stabiliți pe pământ românesc erau din Epir. Migrația a continuat în secolul următor iar intelectualitatea din diasporă a avut un rol decisiv în trezirea

conştiinţei naţionale albaneze.[52]

Analizând din această dublă perspectivă - structurală şi comparativă - *mallul* din poezia lui Asdreni (1872-1947), Poradeci (1899-1987) şi Kuteli (1907-1967) Luan Topgiu conchide, pe de o parte, că „nucleul semantic este format din elemente opuse, chiar adverse, ce se exclud reciproc" şi existenţa, pe de altă parte, a sentimentului „care face unirea extremelor în acelaşi trup". Iată şi o exemplificare extrasă din opera lui Poradeci, unde *dorul* este compus din „unirea elementelor opuse: *vuajtjeămbelsi* (suferinţă-dulceaţă), *dhimbje-gas* (durere-bucurie), *helm-gas* (amar-bucurie), *lumturi-mjerim* (fericire-disperare), /din/ lumină şi umbră care îţi creează o percepere integrală a textului poetic, similară cu cea eminesciană". N-ar fi de

mirare că, în percepţia aceasta, *dorulI mallul* să fie parte integrantă din fiinţa omului din sud-est, acel *homo duplexa* cărui alcătuire bipolară o schiţăm în alt context. Sentimentul înstrăinării, provocat de exil şi familiarizarea cu literatura română, motivează fără-ndoială poate nu atât ponderea cât polisemia *mallnlui* în triada Asdreni-Poradeci-Kuteli. Modelul eminescian este lizibil în reluări şi transcrieri. Astfel, „cuvintele *dhemke, magji, pyll,* atât de preferate de Asdreni sunt o reluare a unor cuvinte ce aparţin de obicei vocabularului eminescian: *dor, farmec, codrii',* observa mai demult Vehbi Bala. De asemenea, expresia întâlnită la Poradeci *{dhembshurisht e embel)* pare traducerea sintagmei *dureros de dulce* etc. Atari consonanţe sunt evidente la o lectură aplicată, dar ele pot fi depistate deja la Naim Frasheri (1846-1900), adică în epoca de Renaştere a literelor albaneze. Desigur, „scriitorii albanezi n-au împrumutat cuvântul ca atare, ci sensurile pe care acesta le avea în româneşte", ceea ce ridică problema diferenţelor specifice ale *mall-ului.* Avansez ipoteza, rezultată din lectura amintitelor texte folclorice dar şi din aceea a versurilor propuse spre exemplificare, că *mallul* - în raport cu semnificaţiile *dorului* -coagulează în cel puţin două stări majore. Ar fi, mai întâi, agentul ce întreţine un *perpetuum mobile* cosmic. Impersonal, cu un statut aproape transcendent, *mallul* atinge dimensiunea metafizică: „Stelele-aprinse ca tăciuni/ Se învârtesc perechi-perechi,/ Din nimic s-au născut/ Plin de viaţă şi *dor fierbinte"* (Poradeci, *Dansul stelelor).* In al doilea rând, ar fi atitudinea gravă, învecinată cu tragicul, ce îşi apropriază atât mărturisirea exilatului cât şi lirica erotică: „Acest dor suflă şi umblă/ prin deşert şi prin pustie" (Poradeci, *De departe).* Forţa *mallului* permite însă şi accentul stenic, precum la Asdreni în *Dorul metr.* „Vântul muntelui bate încet/ Peste ogoare pline de iarbă,/ Doru-mi ca un val de foc/ Inima-mi face pojar.// De natură dorul mă macină/ Stejari, plopi în depărtare.../ Dar dorul de acel chip/ îmi dă viaţă, îmi dă vigoare".

în temeiul celor de mai sus, un demers hermeneutic ar fi depăşit probabil echivalenţele de semnificaţie dintre *Dorşi Mall,* inventariate de către Rexhep Ismajli şi acceptate ca atare de Luan Topciu: dorinţă, dorinţă arzătoare, nostalgie, dragoste, durere şi voluptate. Sensurile termenului s-au diversificat în cele două spaţii literare şi asta în acord cu specificaţiile de natură socio-istorică, religioasă ş.a. Mai mult, arbăreşii din

Italia aluvionaseră probabil altfel decât diaspora albaneză din România procesul de cristalizare şi diseminare a lexemului în literatura albaneză. Ar fi de analizat, comparativ cu producţiile albanezilor care au trăit în România, textele înrudite ca factură ale lui A. Ribek (1867-1926) - autor al unor *Poezii de dor* (1902) -, Zef Serembe (1844-1901) sau ale clasicului De Rada. Pornind acum de la asemenea studii comparative ne putem întreba - lucru valabil şi pentru literatura română! - dacă mai există şi cât sunt de puternice, în lirica de astăzi, inflexiunile redevabile *dorului/ mallului.* Un Nichita Stănescu a compus, desigur, poezii cu dorul personalizat, Ismail Kadare scrie, ca şi poet, *Dorul Albaniei (1960),* de asemenea, contemporanul Fatos Arapi. Problema rezidă însă în deplasarea de accent, constitutivă modernităţii, la nivelul de semnificaţii al *dorului/ mallului.*

Cercetarea lui Luan Topciu - înscrisă în linia unui comparatism tematic - nu numai că însumează observaţii anterioare; ea deschide în acelaşi timp perspectiva unor studii de sinteză ce, conjugate cu acelea de morfologie culturală şi de etnologie, vor amplifica şi aprofunda imaginea noastră (poate chiar la nivelul unei monografii despre *dor)* despre o constantă definitorie în literatura sud-est europeană.

Kostandin şi Domntina

Faptul că memoria colectivă urmează cu strictețe traseul fixat de gândirea mitică şi, mai exact, că istoricitatea nu rezistă multă vreme la acţiunea corosivă a mitului este evident în mişcarea pendulară din eposul folcloric. într-o conferinţă din 1951 ce anticipa cunoscutele *Aspecte ale mitului* (1962) Mircea Eliade extrăgea numeroase exemplificări demonstrând că, în poemele sârbeşti de pildă, „pentru a se fixa în memoria colectivă, evenimentele şi personajele unui episod sunt atât de modificate încât, pierzându-şi caracterul individual, regăsesc arhetipurile eterne ale mitului"[53]. Cutare erou, un Marko Krajlevici să zicem, este croit după un tipar exemplar, el aglutinând comportamente şi fapte atestate, altfel, într-o istorie seculară; în bâlinele ruseşti tătarii sunt asimilaţi, ca în poveşti, balaurilor iar expediţia lui Alexandru cel Mare este proiectată pe căutările Argonauţilor - condiţii *sine qua non* pentru reţinerea lor în imaginarul folcloric. La fel se explică probabil dualismul din istoriografia elină care, în răstimpul de un mileniu şi mai bine, alterna între restituirea evenimentului, aşa cum a fost, şi tentaţia de a-1 inventa, aşadar o ezitare între *adevărşi ficţiune.* Or, o bună parte din epica modernă a sud-estului european moşteneşte acest balans între *mit şi istorie,* ba mai mult, îl transcrie la scara unei epopei *sui-generis.* E vorba, mai exact, de re-constituirea drumului finalizat în constructul legendar sau mitic şi, pe de altă parte, de un sens invers, demitizator şi asta într-o mişcare epică de sistolă şi diastolă, ce conferă prozei din acest spaţiu forţă

epopeică recuperatorie şi un pitoresc funcţional. Dacă prima mişcare menţine naraţiunea pe firul respiraţiei folclorice, a doua, desacra-lizantă, ne trimite la epoca modernă, lipsită adesea de ingenuitate şi credinţă. Am arătat, în acest context, construcţia similară a două romane - *E un pod pe Drina* (Ivd Andric) şi *Podul cu trei arcade* (Ismail Kadare) - ce au fructificat în chip memorabil legenda despre Meşterul Manole. Debutând sub semnul lui „se spune" cele două istorisiri ample, sârbească şi

albaneză, deconspiră, anihilează chiar mitul despre imolarea unei ființe omeneşti la baza podului ridicat peste Drina sau peste „Uijana cea blestemată", ca să-1 refacă apoi, o dată cu evocarea câtorva destine şi evenimente dramatice, fixate în memoria paginii de istorie sud-estică şi națională. Polarizarea, atât de puternică în creația răsăriteană, se regăseşte şi în reflexele occidentale. E cazul, exemplar şi acesta, al uneia dintre „nuvelele orientale" ale lui Marguerite Yourcenar: *Laptele morții*(1929) se construieşte la fel, pe disputa dintre ficțiune (mit/legendă) şi adevărul istoric, deşi în absența planului simbolic, de fundal.[54]

Similitudinile enunțate aici şi tratate aiurea îşi lărgesc evantaiul în mod considerabil, ele acoperă un perimetru aş spune ideal pentru cercetările de comparatistică. Extrag, spre exemplificare, subiectul „logodnicului strigoi" t ranscris în balada generic intitulată *Călătoria fratelui mort* şi prezentă în folclorul tuturor popoarelor sud-est europene cu aceeaşi încărcătură tragică, indiferent că „resurecția" fratelui mort e provocată de „blestemul mamei" sau, ca în variantele sârbo-croate, de „blestemul surorii". *Voica* la români, *Kostandini şi Garentina,* la albanezi, *Călătoria nocturnă* la sârbi ş.a. dezvăluie „vedenii şi închegări simbolice" (Lucian Blaga)[55] asemănătoare, inventariate şi comparate pe segmentul folcloric de un şir de învățați, de la Şişmanov şi Caracostea la Tache Papahagi şi Adrian Fochi. Dincolo de contaminări şi înrudiri structurale balada despre călătoria nocturnă a fratelui mort ilustrează credința balcanicului în eficacitatea

blestemului şi, prin extrapolare, în rolul jucat aici de magia cuvântului. Având, la origine, un cântec bizantin din Asia Mică (Politis) balada, ca şi mitul despre jertfa zidirii, alimentează literaturile din veacul trecut, plasabile - prin unitatea de motiv - în arealul confluențelor. Dacă, de pildă, prelucrarea lui Blaga în pantomima *înviere* (1925) nu depăşeşte totuşi valoarea unui exercițiu de digitație, cu toate culorile tari ale atmosferei de apocalipsă, nuvela lui Kadare, *Kostandin şi Doruntina* (1979) rămâne exemplară sub un dublu raport, respectiv asimilarea integrală a modelului folcloric *{Kostandini şi Garentina),* apoi însumarea şi amplificarea semnificațiilor pe aceeaşi linie de subtilă ezitare între demitizare şi remitizare. Prozatorul albanez reține, asemeni lui Blaga, „blestemul mamei", alături de antroponimul *Constantin,* ce leagă între ele versiunile sud-estice ale baladei. Mai mult, narațiunea modernă referă la dialectica gândirii colective, despre care vorbea Mircea Eliade. Moartea stranie a Doamnei Mame şi a Doruntinei, abia întoarsă acasă pe timp de noapte, aduce cu sine ritualul funebru, marcat de corul bocitoarelor. „Sub ochii noştri se naşte o legendă", afirmă Stresi, cel însărcinat cu anchetarea cazului enigmatic. „Până alaltăieri, continuă acesta, bocetul n-avea nimic neobişnuit, aseară însă şi mai ales azi a căpătat forma unei autentice legende"[Db]. Tot ceea ce urmează în plan evenimential reiterează acest proces secondat, e adevărat, de contrapunctul, modem, al îndoielii ce demontează: „Toată povestea aceasta, despre care se poate spune că este extrem de stranie, s-ar putea explica în două feluri: sau cineva, dintr-un motiv sau altul, ar fi mințit-o pe Doruntina dându-se drept fratele ei Kostandin, sau chiar Doruntina, nu ştim de ce, ocoleşte adevărul şi tăinuieşte modul în care s-a întors sau pe cel care a adus-o". De aici, supoziția, dezvoltată epic, a relației adulterine (şi condamnată cu asprime în vechiul *kanun* albanez) şi, de asemenea, ipoteza

„incestului neînfăptuit, /care/ stăruie dincolo de mormânt". Cineva opinează că, „la căsătoria soră-si, Kostandin şi-a spus că a scăpat de

obsesia incestului", dar cum aceasta nu poate fi stinsă nici de moarte, „călătoria lor macabră nu este altceva decât o călătorie de nuntă". Interpretarea aceasta, lizibilă într-adevăr în filigranul unor variante populare, reactivează părerea mai veche a lui D. Caracostea (şi combătută de către Tache Papahagi în *Paralele folclorice,* 1970), după care balada s-ar fi născut dintr-un „coşmar erotic incestuos". Ambele explicații se împletesc prin amplificări succesive: prima, despre relația adulterină a Doruntinei e „confirmată" de un martor inventat de fapt de către Biserică; a doua, referitoare la „incestul neînfăptuit", survine în urma consultării trudnice a unei arhive impresionante, lăsată de numeroasa şi tragica familie nobiliară din vechea Arberie. Mişcarea inversă, aceea de re-mitizare îl are ca şi actant principal pe acelaşi căpitan Stresi, care descoperise naşterea legendei *aufuretă mesure,* în „viersul" bocitoarelor. Proiecția în legendar se va consuma însă în alți termeni ce particularizează de astă dată spațiul albanez. Or, această decolare într-un alt tipar este pregătită de un orizont de aşteptare pe măsură. Este, mai exact, premisa că „falsa ridicare din morți a lui Kostandin n-avea nimic de-a face cu el şi nu acolo, la mormânt, în cimitir s-a născut povestea asta, ci în însăşi conştiința oamenilor, cărora le-a venit pesemne timpul să se bălăcească în amalgamul de viață şi de moarte, la fel cum îi cuprinde uneori nebunia colectivă". Starea de *hybris,* contextualizată istoric sau religios, este rezolvată prin absorbția lui Kostandin „de jurământul acestuia, de *besa* lui", iată de ce nu mai are importanță dacă s-a ridicat din groapă sau nu. Astfel, conchide Stresi, „fiecare dintre noi îşi are o parte din el în această călătorie, deoarece *besa lui* Kostandin, cea care a adus-o pe Doruntina, a încolțit aici, printre noi". Integrată în dreptul cutumiar țărănesc, în sângerosul *kanun,* besa transcende pe vii şi pe morți, reglând viața comunitară albaneză până în epoca modernă. „Aş spune că, încheie retoric Stresi, pe Doruntina aducând-o Kostandin, am adus-o noi toți, eu, morții noştri ce se odihnesc în jurul bisericii". în raport

cu produsul folcloric „mortul înviat" îşi păstrează calitatea de mesager dar cu o altă încărcătură simbolică - o a doua şansă, după epoca medievală (folclorică), de a-şi păstra şi permanentiza locul în memoria colectivă. Transcrierea, de către Ismail Kadare, a baladei *Kostandini şi Garentina* nu e cu totul inedită, întrucât a fost fertilizată de o componentă specifică a culturii populare albaneze, aceea - observată la noi de către Adrian Fochi - după care încălcarea jurământului *besa* are consecințe şi în viața de apoi. Sigur, legitimările pot fi reciproce, în *Aprilie spulberat*de pildă tânărul scriitor aflat în călătorie de nuntă pe platoul din nordul țării afirmă că un important capitol din *kanun,* acela care se referă la *giakmarrje* (vendetta albaneză) „a început să se închege pe vremea când Kostandin cel din baladă s-a ridicat din mormânt pentru a-şi împlini jurământul". Claviatura modernă a imaginarului, diversificată, îşi asumă - adesea programatic în literaturile sud-est europene - o anumită gramatică, etnică sau națională, cristalizată pe palierul duratei lungi. Altfel spus, până târziu, adică până spre finele veacului al XX-lea

„variațiunile" nu fac decât să confirme „tema" şi asta nu numai în literatura zisă *istorică.* Tot în *Aprilie spulberatxm* personaj care supraveghea respectarea *kanunului* „considera că toate cele publicate prin cărți nu erau altceva decât leşurile celor povestite oral sau în tovărăşia lăutei". Kadare evocă un spațiu mental în care se produce atât continuitatea cât şi ruptura, resimțită ca dramatică, între oralitate şi scriere, între vorba auzită şi cuvântul scris, între ureche şi ochi. Or, tocmai aici, într-un asemenea spațiu pulsatil înregistrăm alternanța demitizare/mitizare ce particularizează o bună parte din proza modernă a sud-estului. Cu atât mai spectaculoase apar, cu alte cuvinte, continuitățile tematice şi, mai ales, de viziune: cavalcada nocturnă a „fratelui mort" traversează imaginarul de la meridianul sud-estic, mereu reactivat de retorica mamei nemângâiate: „-Kostandini, fiul meu,/ Unde-i jurământul tău/ Să-mi aduci pe Garentina/Să văd iar în ochi lumina?/ De demult tu mi-ai jurat,/ Şi se vede c-ai uitat!"[57].

înăuntru / în afară

Un scriitor contemporan, cum este turcul Nedim Giirsel, care se închipuie pe sine, la anul 1453, în fața Bizanțului asediat de către Mahomed al II-lea, dar şi ca locuitor pasager în Istanbulul de astăzi este un exemplu semnificativ - şi la meridianul sud-estic - pentru procesul de deconstruire a romanului istoric. *Cuceritorul*'îşi asumă, pe de o parte, riscurile de a reînsufleți - şi asta după un şir de opere memorabile! - unul dintre cele mai tragice momente din istoria civilizației europene. Confruntându-se cu realizările moderne în materie de proză de evocare, unde istoria ia înfățişare de parabolă, de asemenea, cu modelul clasic impus de secolul romantic dar şi cu cercetarea savantă, pasionantă până la prefacerea sa într-o adevărată epică (şi l-am numit pe Stevan Runciman cu *Căderea Constantino-polului)* poietica romanului îşi caută, chiar în timpul lecturii, axul, centrul de gravitate: Mahomed, cu „nasul lui acvilin, care, bizar, cădea până la bărbie" şi Bizanțul agonizând, ce fascinase atâția istorici şi literați, se desprind din cronicile nu uitate, însă nici citite, într-o fascinantă *historia vulgaris,* cu adaosuri datorate memoriei colective dar şi imaginației individuale. „Istoria căpitanului Rizzo se contura din mers, pe măsură ce scriam şi s-a desăvârşit pe neaşteptate", comentează naratorul provocat fiind de fraza lui Nicolo Barbaro din *Jurnalul asediului Constantinopolului*[58]. Pe de altă parte, re tranşările autorului de această dată în Istanbulul regăsit al copilăriei şi asimilat, cu intensitate, în febrila poveste de dragoste a acestuia cu Deniz ne

plasează într-un alt câmp gravitațional: unul eminamente modern în care - pe fundalul premonitiv al dictaturii militare - suntem avertizați, de către turistul Gursel, că sarcofagul Cuceritorului este gol. „Mă găseam, mărturiseşte el, înlăuntrul şi în afara timpului". Mai mult, re-scrierea istorisirii despre ceea ce s-a întâmplat la 1453 implică o condiționare atent circumscrisă: „Trebuia să găsesc o modalitate de a exprima dimensiunea istorică a povestirii, eliberându-mă de realitățile istoriei". Portretul sultanului, realizat de către Gentile Bellini la 1480 şi enunțul extras dintr-un document de epocă - „fața sultanului era lungă şi obosită" - declanşează*phantasia*într-un proces şi recuperator şi fictiv: „Sculam morții din mormintele lor. încercând să le insuflu viață, o

pierdeam pe a mea. Sângele mi se retrăgea din vene, iar povara trecutului, cu toată povara sa, umplea golul din sufletul meu". Or, tocmai această relație pulsatilă ritmează narațiunea, mai exact, contrapunctează recursul la trecut şi asumarea unui prezent, nu mai puțin dramatic, dar care induce o singură certitudine, aceea că „morții sunt morți de-a binelea". Altfel spus, Nedim Gursel transcrie, în propria gramatică ficțională, relația, generală în culturile sud-estice, dintre *mitizare* şi *demitizare,* dintre proiecție şi resorbția acesteia, pe care le-am analizat de altfel în *Kostandin şi Doruntina.* Numai că în *Cuceritorul* ne aflăm în pragul rupturii finale: tragerea în țeapă a venețianului Rizzo, sfârşitul vizirului Khalil sau „jurnalul" tânărului Nicole despre asediu se mixează în panouri zugrăvite în culori proaspete, deconspirate însă imediat de o singură realitate irefutabilă - capătul de drum, cortegiul funebru ce acompaniază, de la început de fapt, scrierea cărții. *Inventiomx* mai poate decât să înregistreze, ca un funcționar de cadastru: „Căpitanul Antonio Rizzo agonizează în vârful unei țepe, Ceandarli Halii între mâinile călăului. Se taie gâtul marelui duce Notaras, după ce fuseseră executați fiii lui, dați pe mâna călăului imediat după luarea oraşului, capul lui Mahmud, şi el, se rostogoleşte pe pământul umed din zorii palatului Şapte Turnuri.

Algoritm Sud-Estic

117

Pământul nu soarbe imediat sângele vizirului. Dar toți morții, înțelegând aici şi pe Constantin şi Giustiniani, încep să danseze împreună cu miile de soldați şi soldați bizantini". Autori şi cititori, ştim foarte bine că „timpul este o apă care curge" dar mai ştim, la fel de bine, că destinele de-acum sau de odinioară sunt unice şi, datorită conjuncturilor, pot deveni exemplare. Desigur, majoritatea reconstituirilor se sprijină pe fapte şi persoane atestabile. Conflictul, latent la început, dintre Mahomed al Il-lea şi vizirul Khalil, reticent la ideea împresurării Bizanțului, se topeşte firesc în plasma epică, în vreme ce, în romanul tradițional gen *Căderea Constantinopolului ăe* Vintilă Corbul el se bucură de tăieturi tipologice şi ferme, precum şi de contextualizări mai largi, pe care această formă de reprezentare le permite[59]. Ceea ce paginile de față ne oferă este nu atât rememorarea actului final din existența Imperiului cât modul cum, „pe parcursul scrierii lumea a început să se organizeze",, la început în jurul edificării fortăreței Bogazkesen (Tăietura Strâmtă) şi apoi legată de căderea efectivă a Oraşului. E vorba de momente liminare ce, evocate şi reinventate, conduc şi la conştientizarea echilibrului dintre scriitură şi realitate: „îmi părea că realitatea în care noi trăim nu este ceva continuu. Ea se recrea în fiecare moment. Ca şi scriitura, în chipul unei ferestre deschise spre o lume inventată". Este şi motivul pentru care *poiesis-ul* şi *aisthesis-x*\\, creația şi receptarea funcționează până la urmă ca nişte oglinzi paralele, ele comunică prin acelaşi mecanism, în esență autoproiectiv, indiferent că vorbim de *mimesisca* „înstrăinare de sine şi integrare în sine" (G. Lukacs) sau de aşa-numita „desfătare de sine în desfătarea cu altul" (H.R. Jauss). Reluând cartea lui Rumi, *Mesnevi,* pe sultan „lectura îl copleşeşte, ca şi cum s-ar afla într-un lac de trandafiri unde se vede ursul dansând, capra salutând, pasărea furând şi bufnițele hărțuind şoimii printre ruine". Uitând cine este, Mahomed „nu făcea decât ceea ce se spunea în *Mesnevi"* ca şi odinioară, când molahul Gurani îi citea din Romanul lui Alexandru,

118

„opera poetului otoman Ahmedi". Dar lectura este discontinuă, ca şi lucrarea scriitorului care, iată, absorbit de lumea de la 1453 pierde „firul lui Alah", început „într-o zi de septembrie în faţa apelor agitate ale Bosforului curgând înaintea fortăreţei". Miracolul creaţiei („Eu văd totul, ca şi cum totul s-ar fi petrecut sub ochii mei") se învecinează, se suprapune chiar peste conştiinţa iluziei („Naşterea este o cădere, un prim pas pe calea morţii"). Contrar afirmaţiei iniţiale nu poţi fi în acelaşi timp „înlăuntrul" şi „în afara" timpului, fie că este vorba de trecut sau de prezent. încercarea de a prinde ambele ipostaze într-o singură acoladă constituie, de fapt, ţinta *Cuceritorului* - pendularea autoscopică într-un *va-et-vient* al imaginaţiei. Inflexiuni împrumutate din vechea narativă orientală, câteva dintre acestea citate în exergă, amplifică atmosfera de poem funebru, cu care rămânem după ce „firul istoriei se pierde". Romanul istoric nu există sau, mai degrabă, este un eşec, pare să ni se spună, de vreme ce el nu poate să răspundă la această întrebare tulburătoare: „de ce personajele acestui roman, al cărui sfârşit nu-1 văd, nu mor ele de moarte naturală, ele, pe care eu mă străduiesc să le fac să trăiască în sens invers şi împotriva a tot ce păreau ele a fi în carne şi oase, sub trăsăturile unui Antonio Rizzo, ale unui Halii sau ale sultanului cuceritor, pentru ca existenţa mea să se lungească pe măsură ce este progresiv pe punctul de a se rostogoli în neant, să se poată veşnici prin ei, da, pentru ce toate aceste personaje, pentru care m-am închis în camera cu fereastră în consolă a unui vechi yali, renunţând la toate frumuseţile lumii, la propria mea viaţă chiar, cunosc ele un asemenea sfârşit?". Scriitorul, contemporanul nostru, îşi continuă aventura ficţională şi, în aceeaşi măsură, existenţială enunţând o altă soluţie, la fel de himerică - „eu nu sunt nici în timp, nici în afara timpului, cum a zis un romancier îndrăgostit de istorie, un mare romancier din Istambul". Şi va porni, desigur, de la aceleaşi mărturii palpabile (Bogazkesen, zidurile vechiului Bizanţ ş.a.), de la albastrul neliniştit al Bosforului şi, mai ales, de la adevărul scris în *Coran,* acela că „tot omul e în veşnică pierzare".

Lirică sârbă şi muntenegreană

Respiraţia epopeică, tonalităţi moştenite de la imnografia bizantină, amintirea cneazului Lazăr, decapitat pe câmpia Mierlei şi, în general, rezistenţa modelelor de „pe vremea când sârbii citeau cu urechea" (Petar Paici), de asemenea, proiecţia preponderent tragică a „cântăreţului balcanic" (Bratislav Milanovici) şi care mai crede încă în orfismul poeziei vertebrează extraordinara lirică sârbească în largi panouri reprezentative de-a lungul celor opt secole de existenţă. Antologia, îngrijită şi tradusă de către poetul Ioan Flora[60] certifică încă o dată cota valorică de neocolit în necesarele sinteze despre lirica europeană. între *Cuvânt despre suferinţă,* alcătuit în veacul al XHI-lea de prelatul Sava Nemanici şi contemporanul Bratislav Milanovici lectura înregistrează aproximativ trei sute de poeme semnate de o sută unsprezece autori: o defilare, de fapt, a hybris-ului colectiv dar şi a rezistenţei stenice în ipostaze simbolice, existenţiale sau pur şi simplu evocative. Religiosul în cheie ortodoxă se reiterează în veritabile relee dintr-un *continuum* ce îşi apropriază cadrul baladesc dar şi sensibilitatea modernă, ce retranscrie jertfa de odinioară. Un asemenea tablou votiv sui-generis are în centru un motiv frecvent în imaginarul bizantin - arhontele/sfântul care-şi ţine capul tăiat la subsuoară. Iată

rememorarea lui Lazăr în grafia lui Vasko Popa: „Intr-o beznă desăvârşită / El îşi ține în palmă capul retezat / Luminoasa-i ctitorie / Şi regenta soarelui // Stă preafericit pe un nor / Desculț şi cu cămaşa ruptă / încins cu coada balaurului ucis // în potirul plin de

sânge / Pe gâtu-i retezat / Bucăți ale săbiei mele în pâine moale / Se prefac // Sfânta Maică Sâmbătă / îl naşte pentru a doua oară // E viu în picătura roşie de rouă / Joacă în hora aprinsă a bujorilor / Cântă în cântecul mierlei de pe-această câmpie" *(Purtătorul coroanei pe Câmpia Mierlei).* In paradigmele refăcute astfel retorica - încurajată odinioară de suflul romantic - se resoarbe acum în gestul firesc şi sacru al cronicarului adăpostit de mănăstire, ca în evocarea lui Ivan Lalici: „Fratele cel mic desenează cu pana din aripă de înger / Litere mari, negre, indescifrabile: / Descrierea naturii în oglindă; / în ochii săi, marea; în suflet, o grea apăsare - / Partea stângă a inimii e din aur, / în partea dreaptă, vânt şi-o noapte fără stele; / Cu mâna dreaptă scrie, stânga i se usucă, / Prefăcându-se în aur curat." *(BizanțIX).* Modalitatea fals-epică o aminteşte pe aceea nichita-stănesciană iar motivul *căiții* şi, prin extrapolare, al *bibliotecii* este prezent în fiecare dintre cele cinci perioade ale poeziei din Serbia. Dramatică este însă, de la o epocă la alta, accentuarea lipsei de încredere în cartea percepută, tot mai frecvent, ca un osuar, funcționând şi aici principiul lui *cosie ricorsi.* Pentru Pedrag Bogdanovici Țiː „Biblioteca din Alexandria / arde în flăcări", iar „Printre limbile de foc bibliotecarii / citesc cu voce tare din cărți" *(Biblioteca din Alexandria),* în vreme ce un alt contemporan, Slobodan Zubanovici, conchide: „de azi încolo poezia-i moartă" la capătul unui tablou de mahala *(Țiganicoborândîn piața Bailonnisau Balada vecinilor).* Nu miră, de aceea, nostalgia după funcționalitatea culturii orale, după epoca în care *urechea* avea ascendențe asupra *ochiului.* E, în realitate, o pledoarie pentru re-echilibrarea balanței dintre *vorba* rostită şi *cuvântul* scris. Iată, „Pe vremea când sârbii citeau cu urechea, / era suficient să meargă la piață, / în fața bisericii, la bâlci, / şi să asculte o carte întreagă / s-o-nvețe pe de rost; / astfel se şi şcoleau din mers, / iar de la piață veneau acasă cum ar veni de la şcoală / cu o întreagă bibliotecă în cap. // Pe vremea când sârbii citeau cu urechea, / dascălii lor erau orbeții şi milogii; / Putem spune că

erau un popor fără de carte, / dar nu şi un popor necitit, / cum e acum" (Petar Paici, *Pe vremea când sârbii citeau cu urechea).* Tristețea homeridului modern e contracarată însă de puterea orfică a „cântărețului balcanic", reactivată periodic, în momente de răscruce. Sentimentul de gratuitate indus de biblioteca prăfuită este înlocuit de forța cântecului, aluvionat de memoria colectivă: „Astfel vor putea fi oprite ostile, femeile / vor rămâne însărcinate, vor fi repopulate oraşele, / şi înțelepciunea poprită va întreba încă o dată / de cei rătăciți cu duhul / ce au pârjolit orice cărare" ş.a. (Bratislav Milanovici, *Cântărețul balcanic).* Cântecul rostit îşi păstrează rostul taumaturgic, el se mai desprinde, ca un reflex, din *Vechimanuscrise*(Lubița Miletici) pentru a-şi recâştiga locul într-o agora multietnică, sfâşiată de conflicte. Ne aflăm într-un spațiu unde sedimentările nu s-au înfăptuit încă şi, în consecință, memoria îşi face jocul opresiv. Acelaşi *lamento*grav, uneori cu accente tragice şi cu amplificări retorice, structurează

poeme ce nu ocolesc ritmurile clasice. *Efimia* lui Milan Rakici, soție de despot şi prima poetă a sârbilor, „coase, în tihnă, giulgiu pentru mănăstire", în vreme ce „Alături, neamuri se taie şi se omoară, / Căzură-mpărății, lumea suspinase. /Pururi singură, în aur şi mătase, / Ea-şi coase sufletul şi crunta lui povară". La fel, într-o frumoasă *Scrisoare către Ivo Andrici* ochiul lui Milan Nenadici înregistrează momente de acalmie: „în mijloc de oraş, sinagoga, / minarete cu gât subțire, / Lăcaşe fără uşi şi fără Dumnezeu, / în plini Balcani, în nemărginire" ş.a. Notațiile sunt exacte şi recurente într-o poezie a faptului divers, încărcată însă de zestrea constitutivă spațiului natal - o *zadruga* modernă, aşa cum o comunică *Tunarul către calul său, pe care se întoarce din război călare* în „consemnarea" lui Liubomir Simovici: „Răsare, de după / fierăria lui Goiko, soarele, / luminează teiul din fața bisericii, / nucul din fața şcolii primare, / hambarul, primăria, cimitirul, drumul / şi-apune hăt! departe, după / moara lui Radenko. // Roibul meu! / Câți au pierit pentru ea, / ai spune un imperiu!"

Anti-retorică, precum în *Cârciuma* lui Aleksandar Tişma, vorbindu-ne despre *Poetul înviat din morți*(Miodrag Pavlovici) sau conversând cu Cioran (*Treişpe-paişpe* de Aleksandar Sekulici) poezia sârbă traversează experiențele estetice din veacul trecut mai ales propunând/ impunând o gramatică recognoscibilă prin asimilarea elementelor de recuzită (simbolistă ş.a.) până la transliterarea, aproape jurnalistică, a eului liric precum în *Fabrica de satisfacere a instinctelor* (Voislav Despotov), ori la resuscitarea apoftegmatică a comunicării, ca în *Genealogia călăului (Noviția* Tadici). Nu este vorba de experimente ci de efortul, programatic aş spune, de a coborî versul în stradă, în altă sintaxă şi asta cu aportul vizionarilor în rândul cărora trebuie amintiți Iovan Ducici, Miodrag Pavlovici şi mai ales amintitul Vasko Popa. Imprimarea, în 1955, a poemului său *(Să-mi dai peticile înapoi)* a provocat şi apoi a decis, la modul polemic, schimbarea orizontului de aşteptare în sensibilitatea poetică din Serbia postbelică. Autorul celebrului grupaj *Cutia mică,* prezent şi acesta în antologie, a condus suplimentul literar al hebdomadarului *Libertatea* (1946) iar în perioada 1947-1948 a preluat revista *Luminadin* Panciova, pentru a se consacra apoi scrisului în limba sârbă. Influențând poezia română din Serbia, creația lui Vasko Popa, alăturată versurilor semnate de contemporanul Nichita Stănescu, poate face obiectul unui studiu destinat confluențelor româno-sârbe şi exemplul nu este singular, dacă îi mai amintim pe Florica Ştefan[61] sau pe Adam Pusloici. Acesta din urmă scrie despre *Ultima întâlnire dintre N. Stănescu şi Vasko Popa, al nostru:* „La ce e bun, m-am întrebat, oare această întâlnire / N-a mai avut loc şi altădată, nu s-a mai întâmplat... / Astfel, printre cărți străine / Fiecare avea chipul celuilalt, de neant" ş.a. Masca ludicului, funcționalitatea ironiei în deconstrucția unor habitudini lirice, unele întreținute şi de propaganda oficială titoistă, nu pot obtura dimensiunea gravă ce străbate poezia sârbă încă de la începuturi. Noaptea, pentru Miodrag Pavlovici, „vânturi bat din stele" iar semnele perenității, rădăcinile,

„atârnă de sus ca nişte cuie", în vreme ce „ierburi se-acoperă cu-arginturi / şi-opaițu-albastru-al mării se stinge-nfrigurat" *(Noaptea).* într-un asemenea cadru se

consumă relația anteică a poetului cu „străcuvântul": „Acolo unde-i nădejdea noastră, / nimeni n-a auzit de noi. // ... // Ce sumbru-i să stai anonim / lângă o apă mare / Visăm maluri unde străcuvântul / încolțește încă, / acolo să fim izgoniți de bună voie, / să pescuim litere ca nişte fire / de ață din matcă, din vârtejul cel mare, / pentru straiele prin care se dăinuie" ş.a.

După un prim florilegiu - *Din lirica iugoslavă* (1973) - antologia poetului Ioan Flora oferă o imagine şi nuanțată şi cuprinzătoare a Serbiei dintotdeauna care, subliniază traducătorul, „la 1200 ştia şi reuşea să scrie poezie, care la 1400 scria poezie, care la 1800 scria poezie, care astăzi, aşa înfierat(ă) şi însingurat(ă) cum este, scrie poezie".

*** * ***

Iradieri din eposul sud-slav, fibra creştin-ortodoxă decantând suferințe seculare şi recursul permanent la *pattern-urile* coagulate mitologic, istoric sau religios articulează şi poezia modernă din Muntenegru, încă frustă, puțin dispusă la autoscopii alexandrine[62]. Global vorbind, poemele antologate restituie mici fragmente de epopee, diseminate de altfel şi în imaginarul popular sud-estic. Iată *Povestea despre Sfântul Sava* a lui Matija Becicovici sau apelul la narațiunea din vechiul letopiseț „Eu, Bodin, fiul lui Mihail / regele țării Dukljan / las urmaşilor un stat în ascensiune / mulți duşmani / un neam numeros / un moştenitor slab / şi amintirea: poate fi fatală" *(Rexslavorum* - Milorad Popovici). Evocarea se subțiază în simbol şi modelul cultural (Rubliov) extrapolează trecerea spre elegie a lumii slave. în *Mănăstirea Spasoie AndronikDubak* meditează: „Deci aici a

trăit / şi a murit / Andrei Rubliov. // Să văd / unde e urma / sufletului
mână a lui / în Soborul Spaski / unde-i este şi pictura /...../ Oare
pustia aceasta / Oare cerul ăsta pustiu / să fie chiar bolta // Oare zidul cel mort / Orbului vederea-i redă // Nu / nimic nu există / Andrei // De parcă aici doar ai murit". Haricul ortodox există, mai există doar într-o proiecție tragică, atinsă câteodată de prezentul derizoriu ca la Balsa Brkovici, în *Ochii lui Iisus.* „Un patriarh cam băut / povesteşte despre culoarea / Ochilor lui Iisus. / Ceilalți ascultă. // La bufetul bisericii ortodoxe greceşti / îngerii sunt mahmuri, / Iar pe un sfânt îl doare aureola". Reîntoarcerea spre sacru e pigmentată cu scepticismul funciar al modernului. Voi exemplifica cu paragraful celebru, din *Apocalipsa SfântuluiIoan* (X, 10): „...atunci am luat cartea din mâna îngerului şi am mâncat-o pre ea şi era dulce în gura mea ca mierea, dar după ce am mâncat-o, sufletul meu s-a amărât foarte". Iată cum Dubak îl retextualizează în *Mâncatul Apocalipser.* „în gura-i / în timp ce cartea mânca, / țâşneau cuvintele / ca mierea din fagure // „Şi când am terminat-o de mâncat" / zice / „mi s-a amărât pântecele" // Paharul de miere se preface în pahar de fiere". Finalul poemului prelungeşte trimiterea intertextuală, topită în confesiunea cu iz moralizator: „Dar mi-e puțin necaz pe tine / locuitor al Patmosului / că noi mâncând cărticica ta / ca tu pe-a îngerului / nu alungăm foamea de cele pământeşti / ci ne temem / „căci vremea e aproape" / iar noi nedemnii / din morți cu întâiul Născut / se cade să înviem". Dincolo de evantaiul tematic, aş zice clasic, poemele selectate scurtcircuitează suferința (crucificarea) cu redempțiunea în versuri aproape atonale, lipsite de podoabe dar în dosul

cărora sunt lizibile decantările, ca în *Miros viile* al lui Sreten Petrovici, existând într-o dublă echivalență românească. Iat-o pe aceea din antologie: „Iar despre mama / nimic nu pot spune. / îmi aducea laptele-n brațe / şi dintr-o dată s-a prefăcut pe tăcute în piatră / în timp ce vântul mă ţâra dincolo de deal". Versiunea Deaconescu apasă pe rostirea epicizată: „Despre maică-mea / Mai

nimic nu pot să povestesc / Mi-aducea lapte în braţe / Şi deodată s-a prefăcut în piatră / în timp ce vântul mă trăgea de după dealuri". Tot o elegie pentru mama citim în Marco Vesovici; aceeaşi expresie austeră, anti-retorică: „Nu-i mai mare ca un pumn / Vorbeşte şi cu pirul / în timp ce-1 pliveşte din strat / Sau se ceartă cu cuiul / Când îl bate în perete. // Maica noastră este asemeni / unei tufe de urzici / Şi tot mai rar se roagă înainte de culcare / şi nu mai gândeşte cu noi / în legătură cu marele Dumnezeu / Mai bucuros freacă cu-al degetului buric / Un nod din scândura mesei" ş.a. *(Mama).* Simplitatea conduce adesea la apoftegmă şi licența poetică, atunci când există, dă limpezime şi relief simbolic faptului istoric sau geografiei spirituale. Imaginea Muntenegrului e redusă de către Petrovici doar la câteva linii semnificative: „Arzi, dar nu arzi până la sfârşit / în flacăra trează: / A tot căzut dar n-a mai căzut până la urmă / Din stâncă / Smochina sălbatecă" *(Muntenegru).* Parcimonia de mijloace caracterizează şi poemul de amplă respirație, construit adesea pe canavaua baladei sud-slave. Paradigma *muntelui,* invocarea unui *spiritus loci* ce a fecundat imaginarul acestui spațiu (nu numai) în perioada de ecloziune romantică, de asemenea, proiectarea lor pe un fundal eminamente tragic şi vital deopotrivă aluvionează lirica lui Matija Becikovici sau Momir Markovici. Miturile autohtone („pasărea albastră / din adâncurile cenuşii"), amintirea „bătrânului duh rău de sus din munți", obsesia „tribului dispărut" şi stenicul „pământ de sub picioare" configurează chipul *patriei- mater dolorosa* „în liniştea veacurilor şi țipătul însetat al şoimului / în care se recunosc ecourile / vânturilor domolite" *{Pământul de sub picioare).* Aceeaşi sobrietate poetică şi atitudine antiretorică există în poemele de reflexie metafizică. *Casa Zeroului, Odă punctului* ori *Aporia* amintitului Budimir Dubak vertebrează, prin discursul aproape neutral, o meditație personală despre disoluția şi refacerea ființei: „Frunza ofilită / în floare se întoarce / floarea la ramură goală / ramura-n foc / focu-n cenuşă /

cenuşa-n pasărea intangibilă / ... / Țestoasa-i mai iute decât săgeata / iar săgeata decât Ahile / decât toți trei mai iute e melcul / dar pe toți îi întrece neclintita stâncă // patru trei doi unu zero..." *(Aporia).*

In contextualizarea schițată mai sus lirica muntenegreană antologată îşi arată şi cealaltă față, autoreflexivă dar fără inserția poietică, a procesului de textualizare. Statutul poeziei şi al autorului său sunt puse în discuție, ca reflex normal al detronării scriitorului de pe soclul moştenit de la romantism. Care este, astăzi, funcționalitatea poeziei, în ce măsură *cartea* îşi păstrează calitatea de *topoişi,* nu în ultimul rând, tragicul virusat de către cotidian, toate acestea fac demersul unui demers autoscopic, fără iluzii, marcat de presentimentul schimbării de paradigmă la început de secol şi de mileniu. Iată

de ce imaginea poetului trimite la ideea de sacrificiu, asociată fiind cu modelul eristic. Aşadar, „plecarea poetului este / asemenea venirii mirelui / a mielului care închide ochii / în timp ce soarele apune", iar dimineața, „când dă stăpânul de el / stă-ntins cu mâinile larg deschise / cu picioarele întinse / cu capul plecat oleacă spre dreapta / de parcă ar fi dormit pe crucea răstignirii" (Becir Vukovici, *Venirea mielului).* Cartea, la rândul său, nu va dobândi - ne spune Dusko Novakovici -decât valoarea unui trecător memento într-un univers haotic, puțin dispus să se autoevalueze şi, mai ales, să se reculeagă: „Fetele frumoase şi sătule / Şi puțin prezente / Țin în mână cărțile Poeților morți" *(Ar fi putut).* îngerii lui Nichita Stănescu, ținând şi ei cărți în mâini, se pare că au dispărut de mult. în locul vizionarismului, fie el şi de culoare stănesciană, tresărim sub incizia nemiloasă a lui Milan Komnenici: „E groaznic, când jumătate de viață se duce, / să înțelegi / că poezia nu-i lucru serios" *(Incizia).* Biblioteca însăşi e supusă deriziunii, mai mult, memoria culturală pe care ar trebui S-Q stocheze capotează prin reiterarea, ciudată, a destinului creatorului. Astfel, scrie Dubak, „luai cartea care ardea / şi-mi amintii că e-un dar / de la un prieten / care şi-a dat foc". Altădată, „în altă noapte / auzii o carte

bufnind pe podea / şi zburară literele din ea / ca şi sufletul // Mi-amintii că în dar am primit-o / de la aceea / care s-a aruncat pe prundiş / de pe o casă înaltă". Concluzia pare a fi una singură: „Neiertate sunt darurile / care repetă / moartea celui care le-a dăruit" *(Darurile).* Personalizată până la substituție, cartea *(Id est* - biblioteca) e un destin printre altele, alunecând în moartea care este „memoria lui Dumnezeu" (Becir Vukovici). Tripticul poet-carte-bibliotecă ajunge astfel să circumscrie un tragic fără tragic - situație paradoxală a limitei de sus la care a ajuns astăzi conştiința de sine a poeziei. De aici jocul ironic/autoironie şi, mai ales, o anumită franchețe şi incisivitate ce nu obturează dorința, atât de omenească, de comunicare. Aflat în „sălbăticia zăpezilor, / demult uitate", la marginea, infestată de gunoaie, a oraşului ori „în coliba părăsită", poetul muntenegrean al secolului nostru, parcă mereu mai singur, ne adresează totuşi această *Invitație la conversație:* „Dacă vei fi aplecat asupra versului / meu, nu fugi, te rog. / Te-ar putea păcăli / banalitatea lui poate, / ceva cu care eşti obişnuit; / nu lua în seamă primul mesaj al poemei / ci întoarce-te, mai caută o dată / la ce sub oglindă se-ascunde / şi care din peşteri, din adâncuri / neaşteptat îți va arăta în şoaptă / adevăratul izvor / cu frunze-acoperit intenționat. / Atunci abia - sper - / vom înfiripa o altă conversație / şi vom împleti o altă poveste" (Dusan Kostici).

Tentaţia Orientului

Studiul de morfologie culturală, examenul comparat, radiografiile tematologice, noile achiziții în bizantinologie şi balcanologie şi, nu în ultimul rând, istoria mentalităților se conjugă în demersul teoretic şi aplicativ cu dezideratul de a încercui jocul constantelor şi al variabilelor ce coagulează imaginarul literar. Atari prospecțiuni depăşesc inventarele de *teme* ori *motive,* mai mult, ele reclamă mai întâi un algoritm alcătuit din concepte şi categorii cu valoare operațională, pe care se centrează cercetarea, după opinia mea, interdisciplinară. Astfel, a deduce „modelul eidetic al unei realități textuale distincte"[63] înseamnă fixarea unui ancadrament structurator, după cum

urmează: „schiță pentru un eidos al contextului. Radiografierea modelului eidetic al textului şi, în sfârşit, supratextul. Primul model eidetic este istoric şi ideologic. Al doilea este stilistic, tematologic şi poietic. Al treilea înglobează dimensiunea sapiențială, filozofică a scrisului oriental." Această triadă nu este numai interesantă dar şi necesară pentru analiza orizontală intersectată cu o alta, paradigmatică, „în măsură să dea conținut şi să motiveze dinăuntru o anumită poetică". Dincolo de apelul, cam amestecat la Fobenius, Nietzche, Platon, Bahtin, Plett ş.a. fraza de mai sus anunță un proiect ambițios, acela de a delimita, de a deduce „modelul poetic al scrisului oriental" înțeles ca şi „poetică a alterității", proiectată pe binomul Orient/Tradiționalism - Occident/Modernism în interpretarea - ea însăşi pasibilă de corecții! - a lui Anton Dumitriu. Aplicabilitatea, acum, a metodei enunțate nu depăşeşte, din păcate,

nivelul eseistic şi alcătuirea de *puzzle,* mai ordonată totuşi în versiunea lucrării de doctorat a lui Daniel Vighi, ce purta titlul *Orientul în literatura română interbelică* (cu subtitlul „constante culturale şi poetice"). Astfel, din cele trei capitole care centrau oarecum demonstrația, respectiv *Radiografia extra-textuală a scrisului oriental, De la context la text: un model al scrisului oriental* şi *De la text la supratext* autorul îl reține doar pe primul ca formulare, celelalte două diseminându-le sau chiar rebotezându-le din rațiuni, aş zice prozastice *{Lemn de busuioc şi roşu de cârmâz - de la context la text).* Anunțând „inventarierea unor constante culturale" precum cromatismul lexical de tip baroc, poetica dublului şi a dedublării, simbolismul de sorginte folclorică sau ludicul oriental, orizontul de aşteptare al cititorului este doar parțial satisfăcut şi asta din pricina, am impresia, a unui deficit de consolidare teoretică. Afirmația, de pildă, că „moştenirea bizantină este mai larg cuprinzătoare, este o extensie semantică prin ortodoxism şi prin modelul de organizare statală" iar că „epoca fanariotă instituie, la rândul ei, o diferențiere în plan tematic", fiind „o restrângere semantică în măsură să dea mai multă coerență modelului" are o valoare mai mult asertivă. Ea ar trebui, cred, reluată şi asta *după* câteva delimitări necesare. Astfel, modelul *imperial* bizantin nu se regăseşte decât, ideal vorbind, în Megali Idea grecească, în nici un caz în Principatele dunărene, aşa cum exagera Iorga în *Bizanț după Bizanț;* de asemenea, Bizanțul nu s-a suprapus peste ortodoxism şi invers, după cum fanariotismul şi bizantinismul nu ilustrează raportul *pars pro toto,* chiar şi în gramatica vulgarizatoare a Occidentului moralizator şi care poartă, totuşi, culpa celor petrecute la 1453. O idee interesantă este însă, în schimb, aceea de pozitivare a Orientului şi de echivalare a „spiritului oriental" cu „un fel de sincronism autohtonizat prin vechimea influențărilor". Ideile acestea, fertile, sunt şi ilustrate la diferitele niveluri ale imaginarului literar interbelic, în comentarii pertinente. Decupez, spre exemplificare, două paliere, chiar

dacă şi acestea sunt pasibile de amendări şi completări. Primul ar fi acela al tipologiei răsăritene, aşa cum este restituită ea de literatura noastră interbelică. „Orientul, scrie Daniel Vighi, este şi Gore Pirgu din romanul lui Mateiu Caragiale, adică dezagregare, abjecție, mahala imundă, dar şi episcopul Platon din Sakkudion din

romanul sadovenian *Creanga de aur".* Autorul schițează de fapt tipologia lui *homo duplex* sud-est european, unde personajul din *Lunatecii,* Lucu Silion, ilustrează şi „resursele de modernitate ale Orientului". Din aceeaşi perspectivă e văzut *parvenitul* şi, mai larg, lumea de extracție fanariotă cu exemplificări convingătoare din Ion Vinea, Mateiu Caragiale, Ion Marin Sadoveanu ş.a. Dacă se pune accentul pe rolul funcțional al *târgului* ce, datorită permeabilității frontierelor culturale, 1-a dat pe Anton Pann de pildă, e de văzut, tot aici, din unghi ideologic şi sociologic (sau extra-textual, în formularea lui Daniel Vighi) dacă, într-adevăr, *evreul* a jucat, ca în centrul Europei, un rol polarizator în societățile sud-estice, aidoma cu acelea ale *grecului,* culminând în sud-est cu degrade-ul fanariot. La opinia, de exemplu, a lui Victor Neumann despre evreitate ca şi „pol aglutinator" în sud-est îmi exprimam rezervele[64]. Nu e mai puțin adevărat însă că extrasele din Sadoveanu, Peltz, Benador ş.a. invită în continuare la o asemenea meditație despre „meditația celuilalt", *Tentația Orientului* fiind subintitulată de fapt „studii de imagologie". La fel, contribuții reale sunt paginile despre „prototipul străinului apusean în Balcania", adică despre *neamț şi* ele sunt afine prin concluzii cu studiile lui Valeriu Leu[65] ori Stelian Dumistrăcel[66]. Atari convergențe şi complementarități pot redimensiona statutul exegezei literare, obişnuită să refere şi la paradigmele filozofiei. Este cazul analizei consacrată *înțeleptului*ca „simbol al Orientului" în proza sadoveniană, ea trimițând la Platon dar şi la „Bizanțul tuturor veacurilor" ce coabitează, tot la Sadoveanu, cu Bizanțul de „o zi şi lunecând prin sânge". Interpretarea lui Kesarion Breb, incitantă, ar merita o discuție aparte sub raportul, de pildă, al *sopnos-ului*

sadovenian ca ipostază în tipologia înțeleptului rătăcitor pe drumurile sud-estului european şi ale Orientului Mijlociu.

Următorul palier pe care l-am reținut ia în discuție „poetica scrisului oriental" plasat sub semnul alterității şi, corelativ, raportul dintre *natural şi artificial.* Caracterizabil printr-un baroc sui-generis, scrisul oriental, ne atenționează autorul, este „un boicot al evenimentului, o modalitate de relansare mereu şi mereu a descrierii ca suspendare a timpului, o afirmare a spațiului şi a spațialității, adică a încremenirii în obiecte. Scrisul oriental gravitează în jurul numelui şi nu al verbului. Visează la încremenirea atemporală adăpostită în meandrele ornamentației". Aparținând aşadar „asianismului, ornamentației şi artificialității, el va fi ilustrat cu texte din Pompiliu Eliade şi Panait Istrati *{Chira Chiralina),* deşi ar fi servit la fel de bine descrierile lui Emanoil Bucuța sau ale epistolierului Ion Ghica. *Homo artifex,* aşa cum l-am analizat de altfel într-un studiu *{Estetizarea epicului),* cu trimitere expresă la amintitul Bucuța, nu poate eluda, totuşi, echilibrul dintre eticismul structural şi un veritabil autocratism estetic, atât de evident la Mateiu Caragiale sau în imensa lectură de factură paremiologică (uzând, printre altele, şi de limbajul „lapidar"), de la maqamalele suk-urilor şi până la antonpannismele lui Hităr Petăr, ceea ce confirmă - la acest nivel! - gravitația scrisului zis oriental în jurul mai mult al verbului şi mai puțin al numelui. Pe de altă parte, ornamentația, „împodobirea" traduce într-adevăr tendința de spațializare dar aceasta şi ca un reflex al principiului estetic şi filozofic *horror vacui* ce (pre)determină forma

arabescului în plastică şi regalitatea diegesisului, a povestirii. Iată de ce, în acest spațiu mental, ce aparține Orientului Mijlociu şi cu prelungiri serioase în Europa de Sud-Est, nu cred că există un „raport conflictual" între *povestire* şi *descriere (id est:* între *natural şi artificial),* ci mai degrabă unul complementar. Ambele forme de reprezentare artistică prin semnul lingvistic într-un fel sau altul spațializează şi, de aici, o finalitate în

esență *recuperatoare,* prin denominație sau anamneză. Astfel, considerațiile nuanțate despre *mască(*= „mecanism poetic al revelării şi ocultării semnificațiilor", despre *ceremonial sau ritualul povestirii* constelează adecvat problemele *artifexului* ca şi componentă definitorie a scrisului oriental.

Lectura „studiilor de imagologie" semnate de Daniel Vighi nu poate decât câştiga în achiziții şi sugestii şi, dată fiind dificultatea problematicii, îşi poate preciza si întrebările. Unele dintre ele au fost formulate acum mai bine de două decenii, după lectura cărții lui Mircea Anghelescu, *Literatura română şi OrientuF.* Or, *Tentația Orientului,* de factură pronunțat eseistică, reiterează o parte şi ridică altele, cerute astăzi şi de examenul interdisciplinar. Aşadar, despre ce fel de Orient este vorba, de vreme ce această „realitate fenomenologică a reprezentării" trimite la câteva segmente din modelul cel mai articulat, cel bizantin, şi doar la o ipostază istorică a grecității - fanariotismul, de fapt o realitate sud-estică? Studiul reflexelor orientale în proza interbelică e posibil fără o dublă delimitare, aceea dintre *oriental* şi *bizantin,* pe de o parte, şi dintre *oriental şi balcanic,* de cealaltă? Care este funcția şi care sunt componențele Orientului *popularm* imaginarul nostru? Este, de pildă, artifera/constitutiv dimensiunii *aulice* sau celei *populare* din cultura orientală? în ce constă *barocul oriental,* literar vorbind? ş.a. Incitând la atari discuții, punctuale, *Tentapa Orientului* îşi dovedeşte utilitatea în câmpul, deocamdată insuficient cercetat, al orientalisticii româneşti moderne.

Etnologie balcanică

Două ar fi cauzele mari ce au condus, în ultimele decenii, la circumscrierea de izomorfisme etno-folclorice şi, concomitent, la instituționalizarea etnologiei ca şi disciplină. E, mai întâi, adevărul că ne plasăm într-un spațiu quasiunitar, ce a cunoscut o organizare socială de factură tribală (în Macedonia, Muntenegru şi nordul Albaniei) sau confederativă, *țara* subînțelegând grupul de *sate* la români ori *zadruga* la sud-slavi. De aici, supraviețuirea până târziu a „elementelor paleo-balcanice" şi pe care Petru Caraman le atribuia „aceluiaşi substrat etnic". E, în al doilea rând, faptul că zona Balcanilor reprezenta, în timpul stăpânirii otomane, „un imens spațiu de mişcare", întrucât, ne reaminteşte Marina Marinescu, „nu era împărțită strict în formațiuni politice bine delimitate"[68], această arie facilita, până în epoca interbelică, schimbul de valori materiale şi simbolice. în Skodra sau în bazarele din Atena (Monastiraki), Sarajevo (Bas Carsia) ori Bucureşti (Curtea Veche) călătorul percepea confluențele oriental-occidentale la nivelul mărfurilor dar şi la acela al fizionomiilor şi vestimentației. Byron sau Hobhouse schițează portretul celebrului Ali-Paşa în chip asemănător francezului Saint Marc-Girardin care îl contempla, într-o epocă de medievalitate întârziată, pe boierul Costache Conachi. Sunt, fără îndoială, spații cu valoare de turnantă: în Skodra bunăoară „obiceiuri de viață

orientală se împleteau cu influenţe italiene, dar noi impulsuri pentru viaţa economică veneau şi din partea administraţiei ungare". Marina Marinescu descrie şi

analizează cu aplicaţie lăzile de zestre greceşti împărţite, tipologic, în trei grupuri, anume cele *veneţiene* (sau *macedonene),* cu decoraţie de sursă mediteraneană - chiparosul, pasărea sufletului ş.a.; lăzile cu intarsiuri din lemn şi os, redevabile ca tehnică bizantinilor şi otomanilor; lăzile cu sculpturi în relief şi colorate predominant în roşu-verde, de influenţă central-europeană. Tipologia de mai sus, luată spre exemplificare, certifică cele trei componente geopolitice enunţate dar şi deduse din cercetarea, selectivă, a impresionantului material etnografic inventariat în muzeele din Atena, Bucureşti ş.a. Rememorând mărturisiri consemnate de călători din Europa Centrală în Albania secolului al XlX-lea, reconstituind o parte din căile comerciale ale Turcocraţiei sau analizând, comparativ, *furca de tors şi bâta ciobănească* a saracacianilor (aromâni grecizaţi) paginile Marinei Marinescu, imprimate iniţial în reviste de specialitate germane, americane şi greceşti au o triplă valoare din perspectiva balcanologiei.

Astfel, *Drumuri şi călători în Balcani* amplifică şirul cercetărilor de etnologie comparată. Alături, de pildă, de *Eseurile de mitologie balcanică* (1997) ale lui Marianne Mesnil şi Asia Popova ce depăşesc acumulativul şi, respectiv, descriptivismul plat în favoarea interpretării, paginile de faţă circumscriu câteva sinteze formale, rezultate din suprapunerea de elemente aparţinând unor straturi culturale diferite. Funcţiile apotropaice ale unor obiecte (capul de şarpe sculptat pe bâta ciobănească), perpetuarea de teme mitologice sau funcţiile simbolice decăzute în altele, pur ornamentale (cazul acvilei bicefale bizantine) se numără printre achiziţiile durabile ale acestor studii etnologice.

Pe un alt palier, mai contextualizat de astă dată, *Drumurile...* Marinei Marinescu reiterează şi, în acelaşi timp, constelează studii mai vechi sau mai noi. De pildă, în *Culori şi nume de culori în arta populară românească* autoarea prelungeşte cercetările, devenite clasice, ale lui Artur Gorovei şi Tudor Pamfile, racordându-le însă la

schema evolutivă fixată de Brent Berlin şi Paul Key. La fel, constatarea că „artei balcanice îi este propriu stilul geometric, care constă - în covoare şi ţesături (n.ns.) - în dezvoltarea unei succesiuni regulate de câmpuri decorative" confirmă radiografiile lui Lucian Blaga din *Duh şiornamentică.* De asemenea, consideraţiile din *Bâta ciobănească a saracacianilor* şi din *Furca de tors a racacianilor* ne întregesc cunoştinţele despre aromânii care, de la Capidan la Gheorghe Carageani, fac obiectul unei monografii încă virtuală. Toate aceste elemente, la care se adaugă referinţe succinte la „cărţile de delectare", numite astfel şi studiate de Al. Duţu, sau la „eroul comic de sorginte ţărănească" (afin, de fapt, cu aşa-numitul „înţelept rătăcitor" oriental şi sud-est european) alcătuiesc o adevărată reţea de motive ce vertebrează imaginarul balcanic de ieri şi de astăzi. Sigur, accentul este pus pe cultura materială a zonei dar ea comunică, la nivelul freatic aş spune, cu o bună parte din simbolistica transfigurată literar şi păstrată de memoria hârtiei. Este cazul motivului „roata vieţii" sau al şarpelui ce fructifică în

literatura populară/cultă a sud-estului european.

în sfârşit, culegerea Marinei Marinescu schiţează constante tematice, motivice, simbolice ş.a. ce ar merita reluate în cercetări de tip comparativ. Aminteam, în acest sens, de *vulturul bicefal bizantin* -„simbol al unei unităţi de idealuri politice şi religioase" - , prezent în veşmintele ceremoniale ale membrilor familiei imperiale, ca decoraţie în furcile de tors ale sărăcăcenilor dar şi pe plăci funerare, pe candelabre sau pe lăzile de zestre. Drumul de la *emblemă* \a simplu *ornament* reflectă modificări de mentalitate, în sensul că ideea despre unitatea lumii greceşti în confruntarea ei cu puterea otomană este preluată de producţia artistică a târgului şi a satului din Balcani, caracterizată prin permeabilitatea frontierelor culturale. Asemenea mutaţii sau alternanţe (şarpe/balaur) trebuie racordate la exemple similare din cultura modernă a sud-estului, caracterizabil şi azi prin unitate în diversitate.

Odiseea cealaltă

în literatura greacă de astăzi Nikos Kazantzakis (1883-1957) n-a încetat să fie un „caz" al cărui dosar devine din ce în ce mai voluminos; paginile încheiate, bruioanele şi, mai ales, epistolariumul publicat doar parţial restituie mişcarea browniană a „omului revoltat", proiectat mereu pe albastrul ordonator al Mediteranei. într-adevăr, rezistenţa - până târziu - a epopeicului în zona sud-est europeană, precum şi *degrade-urile* sale moderne coexistă în ficţiunea sau în mărturisirea febrilă, tensionată, nu de puţine ori contradictorie. Scrisorile, adunate şi comentate de către Eleni N. Kazantzaki[69], confirmă entuziasmul de moment pentru cutare eveniment politic dar şi activismul, atât de propriu (un Malraux de pildă) unei părţi din intelectualitatea europeană interbelică. Aparţinând „mai degrabă istoriei culturii în ansamblu, decât limitelor istoriei literare neogreceşti" (C. Th. Dimaras) existenţa de veritabil ***picaro*** a scriitorului este circumscrisă de binomul Creta-Toledo, însoţit de evocarea obsedantului Orient, „aşa cum îl ştim noi, scăldat în lumină, culori, încărcat de miresmele şi cenuşa nenumăratelor generaţii trecute, care au suferit, au iubit, au dispărut", între pământul stâncos al Cretei natale şi **modelul** conaţionalului El Greco se consumă, dramatic, „o flacără roşie care depăşeşte logica, în geometria Universului". Mirajul neistovit al *călătoriei,* dialogul de o viaţă cu Dante şi cu poemele homerice, sau „organizarea în cuvânt omenesc" *{Ascetica)* a experienţelor bunului său prieten Zorba au drept numitor „depăşirea". Ars de himera libertăţii absolute,

Kazantzakis o caută „prefăcând cât mai multă ţărână în ţipăt". Ulise din *Odiseea* celor 33.333 de versuri - un tip de *desperados,* cum e calificat de Petros Haris, - îl exprimă perfect, aşa cum îl exprimă o anumită geografie spirituală, aceea a Spaniei. Aici, „cei doi poli ai sufletului, *Nada* (nimic) şi *Pasiunea,* îmi oferă - spune el - climatul sever potrivit firii mele". Ceea ce s-a numit nihilismul lui Kazantzakis primeşte accentul de sinceritate, de-a dreptul clamată în *Raport către El-Greco* sau obiectivată în *Ascetica* (1927), breviarul său de poetică şi gândire filozofică ce îi tutelează întreaga operă. Confesiunile din scrisori ne permit schiţarea modului cum, reluată, neliniştea existenţială cristalizează treptat în aforismul-epitaf de pe mormântul scriitorului. „Acum

ştiu, afirmase deja în *Ascetica.* Nu sper nimic, nu mă tem de nimic, m-am eliberat de mintea şi de inima mea, am urcat mai sus, sunt liber. Nu-mi doresc nimic altceva". Ca într-o epistolă din 1941 să revină, vis-â-vis de formularea, asemănătoare, a lui Prince de Broglie. Aşadar „să privesc drept în ochi hăul fără să izbucnesc în plâns, fără să mă rog sau să ameninţ, ci calm, potolit, păstrându-mi demnitatea. Să văd hăul în faţa ochilor mei şi să muncesc ca şi cum aş fi nemuritor". La meridianul românesc Radu Petrescu notează această mărturisire similară: „Inghite-ţi disperarea, lucrează ca o cârtiţă, nu spera, nu aştepta nimic. Aşa va fi întotdeauna, nu-i nimic de făcut. Lucrează pentru tine, pentru singura ta satisfacţie, cu pământul pe cap, cu un veşnic perete lipit de ochii tăi. închide-ţi ochii, astupă-ţi nasul, nu te mişca şi moartea, când va voi, să te găsească drept şi orb. Asta e tot."[70]. Nu e de mirare că din periplul egiptean Kazantzakis reţine Sfinxul - „un ochi cumplit care priveşte deşertul cu spaimă şi nesaţ. Niciodată, va încheia, n-am văzut o imagine mai profundă a dârzeniei sufletului pierdut al omului!...". Meridionalismul său structural determină tăietura limpede a frazei şi febra ce împinge gândul la paroxismul, la fel de neted formulat, al stării de limită. Lucid şi pasionat, liniştit şi disperat trăieşte *absurdul* însă nu conceptua-

li2ându-l excesiv, ci oferindu-i veşmântul aurit al evocării istorice *(Libertate sau Moarte),* paliativul notaţiei de voiaj ori tiparul parodiei biblice *(Hristos răstignit a doua oara),* desfăşurată după canoanele tragediei clasice. Homericul căpitan Mihalis şi asceticul Fotios alternează în spovedaniile cele mai diferite ca obiect. J&âfa/orientalului m dialogul epistolar cu Panait Istrati, credinţa într-un soi de Renaştere palingeneziei a Greciei, reflectată în rândurile înflăcărare trimise lui Sikelianos, amărăciunea cauzată de ocupaţia nazistă în Grecia sau entuziasmul stârnit de prima călătorie în Uniunea Sovietică, în sfârşit, credinţa, mereu mai dezabuzată, că vechiul spirit grec „devine un lux inaccesibil sufletelor noastre de astăzi" fac obiectul multora dintre epistole ce alcătuiesc astfel foaia de temperatură a unor epoci şi experienţe diferite. Visul utopic, gustul pentru idiosincrazie şi dorinţa chinuitoare de a-şi crea o Ithacă a sa, de soliditatea Cretei şi unde lumina să fie, ca la El Greco, „o mişcare violentă, care nu izvorăşte de la soare, ci e contrară cu lumina soarelui"' îl caracterizează pe acest *picaro* genial, cu itinerarii imprevizibile, geografice şi spirituale. Amalgamul lecturilor - Nietzsche, Buddha, Lenin etc. - se revarsă, compensativ parcă, în *călătorii şi mărturisiri,* „cele mai mari bucurii ale vieţii mele" *(Spania,* 1935) şi coordonate definitorii ale epistolarului selectat de Eleni Kazantzakis. Cămaşa de forţă a cronologiei ce vertebrează orice carte de istorie e scuturată cu violenţă, gândul „irigă şi fertilizează Abisul", fie că străbate pământuri şi mări, fie că „şterge praful de pe cărţile veacurilor", cum scria Prevelakis în *Poetul şi poemul Odiseei*[71]. Sutele de scrisori adunate într-un corpus unic ar restitui, suntem siguri, *Odiseea* cealaltă, la fel de tulburătoare, a omului cu realizările şi refluxurile sale şi, mai larg, a însuşi spiritului neogrec din acest veac. Kazantzakis îl reprezintă, chiar dacă nu puţine dintre scrisorile ori conferinţele sale reactivează sensibilităţi şi determină tranşări, atât de obişnuite de altfel în orice istorie literară. Energie proteică, desfăşurându-se întotdeauna pe spaţii ample, scriitorul s-a

139

simțit în largul său numai la țărmul mării, „albastră ca sineala". Fructele pârguite, vegetația mediteraneană, țărmul stâncos orchestrează laitmotivul Cretei natale, evocată cu nostalgia înstrăinatului. „Totul mă emoționează în Creta: pietrele, iarba, oamenii!", precum şi idiomatismele acestui loc geometric pe care-1 va proiecta în epopee. Insula şi umanitatea ei robustă sunt prezențe literare, fiind diseminate, aluziv sau manifest, în cutare fragment de scrisoare. Omagiul este închinat de fapt spiritului grecesc în totalitatea lui; enumerarea dascălilor, făcută în *Prefața* de la *Alexis Zorba,* ratifică autodefinirea din scrisori („Ulise cel cu multe suflete"). Din cei patru mari, Homer, Bergson, Nietzsche şi Zorbas, „primul a însemnat pentru mine ochiul albastru strălucitor - ca discul soarelui - care a luminat totul, iar ultimul m-a învățat să iubesc viața şi să nu mă tem de moarte". Cuvinte testamentare, ilustrate de biografia interioară a *scrisorilor* ce-şi aşteaptă ediția, pe cât se poate, integrală.

III

Note şi referințe

Balcanismul în literatura contemporană

[1] G. Călinescu, *Istoria literaturii de la origini până în prezent,* Bucureşti, 1944, p. 706. Caracterizarea a fost mereu citată în comentariile critice. Astfel, Dinu Pillat în *Ipostaze ale balcanismului literar in povestirea contemporană*{„Revista de istorie şi teorie literară", tom. 23, nr. 3, 1974, p. 383-388) se opreşte la *Groapa* lui Eugen Barbu văzând aici „un pitoresc de esență", precum şi la *îngerul a strigat* al lui Fănuş Neagu - mozaic epic al romanului picaresc", renunțând la concluzii generalizatoare. Ulterior, Anton Cosma, în *Romanul românesc şi problematica omului contemporan* (Dacia, 1977), va vorbi despre existența unui „roman baroc" în tradiția lui Mateiu Caragiâle, reprezentat de Alice Botez *{Iarna Fimbul),* Ileana Vulpescu *{Rămas bun)* sau Dana Dumitriu *{Masa zarafului).* Acelaşi critic, după un deceniu, în *Romanul românesc contemporan,* I (Eminescu, 1988), plasează „romanul narativ-baroc" într-o categorie mai largă - „romanul metarealist", care îşi propune „să restituie nu realitatea imediată a omului modern, ci o realitate secundă, mediată prin cultură, semnul unei realități revolute sau remanente sau, uneori, însuşi actul transformării realității directe în realitate secundă" (p. 95). Pentru Ion Simuț, în schimb, „romanul mitic-baroc" e situabil între „operele de virtuozitate - caracterizate prin estetism, intelectualism şi experimentalism"; sunt apoi „romanele simbolice" (E. Barbu, F. Neagu, Şt. Bănulescu) ce „nu pot fi aşezate sub o emblemă uniformizatoare", dar ele „dau cu adevărat măsura literaturii noastre contemporane" *{Incursiuni în literatura actuală,* Cogito, Oradea, 1994, p. 374, 376).

[2] Em. Bucuța, *Sub zodia romanului,* în „Vremea", nr. 165, 1931 (republicat în voi. colectiv *Bătălia pentru roman,* Atos, 1997, p. 139.

[3] Cf. studiul nostru *Literatura română şi spiritul sud-est european,* Minerva, Bucureşti, 1976, p. 276-280; vezi, de asemenea, articolul nostru *Despre romanul istoric,* în „Steaua", nr. 5, 1983.

[4] Despre fantasticul *centripeta!* în voi. nostru *Orientări critice,* Dacia, 1972, p. 142-146; de asemenea, N. Steinhardt, *Prin alții spre sine,* Eminescu, 1988, p. 215-218 *{FantasticulluiMircea Eliade).*

144

Balcanologie

[5] Cf. *Vacanță în sud* Nuvela sârbă contemporană, antologie şi traducere de Măria Ştefănescu, Univers, Bucureşti, 1989; cf. şi recenzia noastră în „Steaua", nr. 8, 1989.

[6] Pentru raportarea lui Ion Vinea la N. Dărăscu cf. lucrarea noastră *Călcâiul lui Delacroix,* Libra, Bucureşti, 1996, p. 66-75 *(Pontice moderne).*

[7] Eugen Barbu, *Groapa,* E.P.L., Bucureşti, 1966, din care am citat, ediția pe care -nota Liviu Călin în

prefață - „dacă ar fi citit-o Mateiu Caragiale i-ar fi asigurat lui Eugen Barbu nu numai admirația dar şi răsplata imediată pentru caligrafierea semnului de frumusețe heraldică".

[s] Zaharia Stancu, *Jocul cu moartea,E.¥.L.* Bucureşti, 1968 şi G. Bănea, *Muşchetarii din Balcani,* Minerva, Bucureşti, 1982.

[9] Cf. lucrarea noastră *Permanențe literare româneşti din perspectivă comparată,* Minerva, Bucureşti, 1986, p. 78-90 *(înțeleptulrătăcitor).*

[10] Mariana Ionescu, *Introducere în opera lui Zaharia Stancu,* Minerva, Bucureşti, 1985, p. 329.

[11] Modest Morariu, *întoarcerea lui Ulise,* Eminescu, Bucureşti, 1982 (ediția din care am extras citatele).

[12] Eugen Barbu, *Săptămâna nebunilor,* Albatros, Bucureşti, 1981 (ediție folosită pentru ilustrare).

[13] Fănuş Neagu, *Pierdut în Balcania,* Editura Sport-Turism, Bucureşti, 1982.

[14] Tudor Dumitru Savu, *Treizeci şi trei,* Cartea Românească, Bucureşti, 1982; *De-a lungul fluviului,* Dacia, Cluj, 1985; *Fortul,* Editura Militară, Bucureşti, 1988.

[15] Ştefan Agopian, *Tobiț* Eminescu, Bucureşti, 1983 şi *Manualul întâmplărilor,* Cartea Românească, Bucureşti, 1984, ambele folosite spre ilustrare.

[16] Despre polemica lui Lucian Blaga cu Ştefan Bezdechi în lucrarea noastră *Lucian Blaga - dimensiuni răsăritene,* Paralela 45, 2000, p. 41-44 *(Despre istoriografia greacă)* sau ediția a Ii-a, 2001.

[17] Mihail Diaconescu, *Depărtarea şi timpul,* Eminescu, Bucureşti, 1986 (din care am citat).

[ls] Dan Mutaşcu, *Dans sub spânzurătoare,* Editura Militară, Bucureşti, 1978; Silviu Anghelescu, *Calpuzanii,* ediția a 11-a, revăzută, Humanitas, 1999.

[19] L.M. Arcade, *Poveste cu țigani,* Paris, 1965 (ed. a II-a, în rom., 1991) şi *Revoluție culturală,* Paris, 1983 (ed. a II-a, în rom., 1996). Ioan Mihai Cochinescu, *Ambasadorul,* Cartea Românească, Bucureşti, 1991.

Note ş; *referințe*

145

[21] Teodor Mihadaş, *Pinii de pe Golna,* Clusium, 1993; Hristu Cândroveanu, *Marea serenității,* voi. HI, Cartea Românească, Bucureşti, 1996.

[22] Ştefan Bănulescu, *Scrisori din provincia de sud-est sau o bătălie cu povestiri,* Nemira, Bucureşti, 1994, p. 104.

[23] Ştefan Bănulescu, *Cartea Milionarului* I, *Cartea de la Metopolis,* Eminescu, Bucureşti, 1977 (ediție folosită pentru ilustrare).

[24] Monica Spiridon, *Melancolia descendenței,* Cartea Românească, Bucureşti, p. 25

ş.a.

[25] Cf. Nicolae Iorga, *Bizanț după Bizanț,* Editura Enciclopedică română, Bucureşti, 1972, precum şi comentarii aplicate în cărțile lui Al. Duțu pe această temă. Opinia-

. despre Bizanțul ca „autocopiere şi succesiune de sine" în Monica Spiridon, *op.*

cit, p. 15 ş.a.

[26] Ştefan Bănulescu, *Scrisori din provincia de sud-est..., ed. cit,* p.207.

[2'] Se exemplifică cu extrase din Ioan Alexandru, *Imnele bucuriei* (1974); Ştefan Bănulescu, *Cântece de câmpie* (1968); Leonid Dimov, *7poeme* (1968) şi *Eleusis* (în colab. cu FI. Pucă, 1969); Ion Gheorghe, *Cavalerul trac* (1969) şi *Zoosophia* (1967); Dumitru T. Ion, *Balcanice* (1970); Dan Mutaşcu, *Scrisori bizantine* (197'4); Teohar Mihadaş, *Tărâmul izvoarelor* (1968) şi *Reminiscențe* (1969); Romuhis Vulpescu, *...Şi alte poezii(1971).*

[28] Un exemplu recent ne oferă Adrian Voica în *Hanul cuvintelor* (1999) - un fel de „poveste a vorbei" alcătuită în registrul vechiului *cântec de lume* şi unde sunt convocați Anton Pann, Dănilă Prepeleac, cuplul Tândală / Păcală, barbianul Nastratin Hogea şi Isarlâkul acestuia, Principele lui Eugen Barbu ş.a. Iată-1 pe Anton Pann: „După glas, pare țârcovnic; / Pare, după ochi, ibovnic; / După mersul legănat / Pare un mirean bogat. / Fesul mic de Ispahan / Şi mândrețe de caftan / Pişcă inimi în duduci / Şi dulăi după uluci" etc.

Algoritm sud-estic

[29] Măria Todorova, *Balcanii şi Balcanismul,* Humanitas, 2000, p. 83, ş.a.

[30] Al Duțu, *Ideea de Europa şi evoluția conştiinței europene,* AII, Bucureşti, p. 80. [11] Sergiu Ailenei, *Stiluri în proza interbelică,* Timpul, Iaşi, 2000, cap. *Balcanismul*

ca tipologie. [i;'] Sergiu Ailenei, *Contrast şi compatibilitate,* în „Convorbiri literare" nr. 5, 2001.

146

Balcanologie

[33] Al. Duțu, *Byzance, byzantinisme - l'image etle ste'reotype,* în *Sud-Estul şi contextul european. Cultură şi solidarități în Europa Ortodoxă,* Buletin, VII, Bucureşti, 1997, p.ll.

[34] Cf. *Omul Bizantin,* voi. coordonat de Gugliemo Cavallo, Polirom, Bucureşti, 2000.

[35] Sergiu Ailenei, *Stiluri in proza interbelică, ed. cit,* p. 119.

[36] Nicolae Iorga, *Relations entre l'Orient et l'Occident au Moyen Age,* Paris, 1923, p.3.

[37] Cf. lucrarea noastră *Alchimia mileniului,* Cartea Românească, Bucureşti, 1989, p. 140-146 *{Nicolae lorga despre relația Orient-Occident).*

[38] Cf. Hichem Djai't, *LEurope et l'Islam,* Editions du Seuil, Paris, 1978. Cf. şi comentariul nostru în *Alchimia..., ed. cit,* p. 226-232.

[39] G.R. Hocke, *Manierismul în literatură,* Univers, Bucureşti, 1977, p. 27.

[40] O asemenea analiză în voi. de față la nuvela lui Ismail Kadare, *Kostandin şi Doruntina,* p. 114.

[41] Cf. lucrarea noastră *Permanențe literare româneşti..., ed. cit,* pg.12-41 *(Mitul semiantropomorf).*

[42] *Antologia poeziei sârbe* (sec. XIII-XX), trad., cuvânt înainte şi note de Ioan Flora, Cartea Românească, 1999, p. 206.

[43] Despre *pozitivarea negativului* în voi nostru *Dinspre SudEst,* Libra, Bucureşti, p. 99-107 *(„Cădere" şi compensație).*

[44] Al. Duțu, *Ideea de Europa şi evoluția conştiinței europene, ed. cit.,p.* 113 şi urm.

[45] E vorba de studiul *La Peninsule Balkanique etleprobâme des etudes comparees,* reimprimat în voi. Victor Papacostea, *Civilizație românească şi civilizate balcanică,* Eminescu, Bucureşti, 1983, p. 345-358.

[46] Jacques Ancei, *Peuples et Nations des Balkans,* Armând Colin, 1926, p. 88.

[47] Problema aromânească face, în ultimul timp, obiectul unor utile cercetări de factură reconstitutivă. Amintesc astfel studiul lui Anghel Popa, *Aromâni în Bucovina,* Câmpulung Moldovenesc, 2000 şi Călin Felezeu / Ioan Lumperdean, *Vlahii din Nordul Peninsulei Balcanice.* Schiță istorică, Fundația Culturală Română, Cluj-Napoca, 1995.

[48] într-o contribuție de ultimă oră la exegeza basmului Emil Lungeanu, după ce interpretează ținutul *vremii uitate* din perspectivă thanatologică „prin analogie cu trăirile N(ear) D(eath) E(xperience)", conchide că „singura şansă de recuperare a nemuririi rămâne, paradoxal, moartea însăşi, înțeleasă ca tranzit către o existență sustrasă determinismului spațio-temporal, într-o lume guvernată probabil de alte

legi decât gravitația şi principiile termodinamicii" (*Ceasul lui Făt-Frumos,* Institutul European, Iaşi, 1997, p. 95).

[49] Cf. nota nr. 413.

[50] O „nouă interpretare critică" a basmului, efectuată pe paragrafe, am reaiizat-o în colab. cu Măria Muthu în *Făt-Frumos şi „vremea uitată",* Libra, Bucureşti, 1998. Tot aici, o antologie a celor mai valoroase interpretări, lista exhaustivă a edițiilor şi o traducere în franceză a basmului, făcută de Rodica Baconsky.

[51] *Cetatea Rozafat.* Folclor albanez, antologie, traducere de Focioni Miciacio, cu un cuvânt înainte de Victor Eftimiu, Minerva, Bucureşti, 1974.

[52] Temeinica cercetare a Cătălinei Vătăşescu, *Activitatea intelectuală a albanezilor din România (1844-1912)* în voi. col. *Intelectualii din Balcani în România (sec. XVH-XLX),* Bucureşti, 1984, oferă un cadru socio-cultural, necesar pentru a înțelege profunzimea şi a contactelor literare în cheie lirică.

[53] Mircea Eliade, *Mit şi istorie în literatura populară,* în Jurnalul literar", nr. 1, 2001.

[54] Cf. lucrarea noastră *Călcâiul lui Delacroix,* Libra, Bucureşti, 1996, p. 115-120 *(„Laptele morții').*

[55] Cf. lucrarea noastră *Lucian Blaga, dimensiuni răsăritene,* ed. cit., p.37-41 *(Inserția folclorică),* sau ediția a doua, 2002.

[56] Ismail Kadare, *Aprilie spulberat,* Traducere, cuvânt înainte şi note de Marius Dobrescu, Univers, Bucureşti, 1990.

[57] *Cetatea Rozafat.* Folclor albanez, ed. cit., p. 7-10.

[58] Nedim Giirsel, *Cuceritorul,* trad. de Valentin Taşcu, Clusium, Cluj-Napoca, 2000, ediție din care am extras citatele.

[59] Vintilă Corbul, *Căderea Constantinopolului,* col. I-II, Cartea Românească, Bucureşti, 1976-1977. Vezi şi recenzia noastră în „Steaua", nr. 8, 1977.

[60] *Antologia poeziei sârbe (sec. XIII-XX), ed. cit.*

[61] Vezi *Versiunea posibilă,* antologia poeziei româneşti din Iugoslavia, ediție alcătuită de Slavco Almăjan, Panciova, 1987; de asemenea, *Intrarea în casă,* antologia poeziei româneşti din Iugoslavia, ediție alcătuită de Simeon Lăzăreanu şi Octav Păun, prefață de Octav Păun, Editura Fundației Culturale Române, Bucureşti, 1995, unde sunt bine reprezentați Ioan Flora, Florica Ştefan, Ion Milos, Petru Cărdu etc.

[62] *Antologia poeziei muntenegrene. Secolul XX,* alcătuită de Ilja Lakusic, Editura Libra, Bucureşti, 1999, la care se adaugă Budimir Dubak, *ffilandar(Pontk'd,* 1999)

în aceeaşi traducere (Măria Mutici şi Miljuko Vukadinovoc), a fost anunțată oarecum de poemele lui Sreten Perovic, *Moara de vise* (Scrisul Românesc, 1989), în echivalențele româneşti ale lui Ion Deaconescu.

[63] Daniel Vighi, *Tentația Orientului,* Paralela 45, 1998.

[64] *Ci.* lucrarea noastră *Cântecul iui Leonardo,* E.D.P., Bucureşti, 1995, p. 58-63 *(Ho/no Europaeus).*

[65] Valeriu Leu, *Imaginea „neamțului" în însemnările de pe cărțile vechi româneşti din Banat,* în voi. *Identitate-Alteritate în spațiul cultural românesc,* Iaşi, 1996.

[66] Stelian Dumistrăcel, *Germanul în mentalul rural românesc,* în voi. *Identitate-Alteritate în spațiul cultural românesc,* ed. cit.

[67] Cf. lucrarea noastră *La marginea geometriei,* Dacia, Cluj-Napoca, 1979, p. 53-58 *{Literatura română şi Orientul).*

[68] Marina Marinescu, *Drumuri şi călători prin Balcani,* Fundația Culturală Română, Bucureşti, 2000.

[69] Eleni N. Kazantzaki, *Neîmpăcatul,* traducere, prefață şi note de Polixenia Karambi, Univers, Bucureşti, 1981.

[70] Radu Petrescu, *A treia dimensiune,* Cartea Românească, Bucureşti, 1984, p. 78.

[71] Cf. Petros Haris, *Spiritul şi epoca,* trad. de Elena Lazăr, prefață de Romul Munteanu, Univers, Bucureşti, 1979, p. 131.

TALON DE COMANDA CLUBUL CĂRŢII DACIA

EDITURA

hm*.

DACIA

EDITURA DACIA 3400 Cluj-Napoca Str. Ospătărieî nr. 4 Tel. fax: 064/429675

Completați acest talon cu numărul de exemplare din titlul dorit şi expediați-l pe adresa editurii. Beneficiați de o reducere de 10% din prețul de vânzare al cărților. Plata se face ramburs. Taxele poştale sunt suportate de editură.

Expeditor: Nume____

vârsta _____ Localitate

Str.

Prenume

Nr.

Bl.

Județ Se.

Ap.

Cod poştal

Telefon

Semnătura

Data

Plata va fi efectuată de: □ Persoană fizică

d Persoană juridică

DESTINATAR: EDITURA DACIA 3400 Cluj-Napoca Str. Ospătărieî nr. 4 Tel. fax: 064/429675

In colecția *DISCOBOLUL* au apărut:

r. crt.	**Autorul şl titlul**	r.de pagini	Anul apariției	**Preț (Id)**	Nr de exemplare comandate
	Mihai Dragolea *Arhiva de goluri şiplinuri*	68	1998	20.000+ 400 TL	
	N. Steinbardt *Ispita lecturii*	08	2001	60.000+ 1200 TL	
	N. Steinhardl *Drumul către isihie*	68	2001	50.000+ 1000 TL	
	N. Steinhardl *Eu însumi si alți câțiva*	50	2001	85.000+ 1700 TL	
	N. Steinhardl *Critică la persoana întâi*	88	2001	90.000+ 1800 TL	
	Gheorghe Glodeanu *Coordonate ale imaginarului în opera lui Mircea Eliade*	44	2001	120.000 +2400 TL	
	Gheorghe Glodeanu *Liviu Rebreanu. Ipostaze ale discursului epic*	64	2001	80.000+ 1.600 TL	
	Constantul Cnbleşan *Eminescn în oglinzile criticii*	40	2001	80.000+ 1.600 TL	
	Mircea Handoca *Pro Mircea Eliade*	32	2000	65.000+ 1300 TL	
0.	Nae Antonescu *Reviste literare interbelice*	96	2001	100.000 +2000 TL	
1.	Ion Vlad *In labirintul lecturii*	42	1999	55.000+ 1100 TL	
2.	Cornel Munteanu *Laurențiu Fulga*	28	2001	70.000+ 1400 TL	
3.	Gheorghe Grigurcu *în răspăr*	40	2001	60.000+ 1200 TL	
4.	Corin Braga *10 studii de arhetipologie*	32	1999	30.000+ 600 TL	
5.	Crenguța Gânscă *Vintilă Horia, al zecelea cerc*	04	2001	25.000+ 500 TL	
6.	Ştefan Melancu *Eminescu şiNovalis*	76	1999	25.000+ 500 TL	
7.	Ştefan Borbely *Visul lupului de stepă*	52	1999	30.000+ 600 TL	
&	DanC.Miliăilesai *Stângacii de dreapta*	84	1999	25.000+ 500 TL	
9.	Dumitru Chioaru *Poetica temporalității*	24	2000	50.000+ 100 TL	
0.	Mircea Bențea *Radu Petrescu. Farmecul discret al utoreflexivității*	72	2000	40.000+ 800 TL	
1.	Iordan Chimet *Momentul adevărului*	76	1996	15.000+ 300 TL	
2	Alina Pamfil *Escudo formă a neliniştii*	26	2000	44.000+ 880 TL	

3.	Nicolae Oprea *Alexandru Macedonski între romantism şi simbolism*	6	1999	15.000+ 300 TL	
4.	Marian Papahagi *Eros şi utopie*	80	1999	35.000+ 700 TL	
5.	Marius Jucan *Fascinaţia ficţiunii*	92	1998	25.000+ 500 TL	
6.	Valentin Chifor *Felix Aderca*	24	1996	10.000+ 200 TL	

PIAŢA LITERARA

Revistă bilunară de informaţie şi analiză editorială.

Pe parcursul a 16 pagini, această publicaţie prezintă diverse evenimente editorial-culturale, recenzii şi semnale la noile apariţii, interviuri cu autori, editori şi difuzori, dezbateri, precum şi texte inedite ale unor cărţi aflate în curs de apariţie.

Piaţa Literară are drept scop informarea, selecţia şi analiza diversităţii

şi abundenţei editoriale din România.

Talon de abonament la revista **Piaţa Literară**

Doresc să mă abonez pe perioada:

□ 3 luni, adică 6 apariţii - 60.000 lei

□ 6 luni, adică 12 apariţii - 120.000 lei

□ 12 luni, adică 24 apariţii - 240.000 lei

Nr. de exemplare/număr comandate:_____

Numele şi prenumele.

Str._____ . nr._____, bl.____, se.____, ap.

Cod_____, localitatea_____, judeţul----------

Semnătura

*în costul abonamentului sunt incluse şi taxele poştale.

♦Eventualele modificări de preţ ale revistei nu vor afecta cititorii abonaţi.

Abonarea se face plătind contravaloarea abonamentului la CEC sau orice oficiu poştal sau bancar în contul nr. 251100996626706 în lei, deschis la BRD, Sucursala Cluj-Napoca.

Talonul de abonament completat, împreună cu chitanţa de confirmare a plăţii (sau copia) se vor trimite la sediul Fundaţiei Culturale Dacia, str. Ospătăriei nr.4, Cluj-Napoca, jud Cluj.

*****

li 'i F§1

Care este contribuţia Sud-Estului în procesul de reintegrare europeană, unde va trebuie să găsim „plusul" acestui complex de naţiuni, menţinut într-o periferialitate seculară în raport cu centralismul apusean ?

Analizele consacrate nu doar clişeului negativ ci aportului real pe care această geografie de multiple confluenţe e capabilă s-o aducă în concertul european sunt menite să limpezească - prin eforturi conjugate -desenul complicat al Europei de Sud-Est.

Mircea Muthu

ISBN T73-3S-mil-X ISBN T73-3S-141E-A